

# STAGE OF BEING



## Inhoudsopgave | Contents

- 4     **Suzanne Swarts**  
Mensch, durf te leven!  
Hey you, live a little!
- 24    **Dimitri Verhulst**  
Godverdomse dagen op een godverdomse bol  
Goddamn days on a goddamn globe
- 40    **Remco Campert**  
Verloop van jaren: Gedicht 40  
De Zelfkant
- 60    **Wende**  
De Wereld Beweegt
- 70    **Eva de Roovere**  
Om mee te slapen
- 96    **Ernest van der Kwast**  
Hohol

# Mensch, durf te leven!

**Suzanne Swarts**

directeur museum Voorlinden

We lijken te leven in een wereld van vooruitgang; we weten meer, we kunnen meer, we worden ouder, misschien worden we zelfs ooit onsterfelijk. Tegenover die ogenschijnlijke verbetering staat dat de mens worstelt met gevoelens van leegte, eenzaamheid en angst.

Al eeuwenlang houden we ons bezig met fundamentele vragen zoals: wie zijn we? Waar komen we vandaan? En waar gaan we naartoe? En al eeuwenlang zijn het de denkers die daar antwoorden op formuleren en daarmee de kijk op het mens-zijn veranderen. Zo ontnam Nicolaas Copernicus (1473-1543) de mens zijn centrale plek in het universum. Charles Darwin (1809-1882) ontzegde de mens zijn positie als kroon op de schepping. Sigmund Freud (1856-1939) zei dat we geen bewust handelend wezen zijn maar gestuurd worden door onze libido. Friedrich Nietzsche (1844-1900) zei dat de mens meer aap is dan welke aap ook.\*

Wat betekent het vandaag de dag om mens te zijn? Ooit boden religies en ideologieën houvast en namen twijfels weg over de zin van ons bestaan. Hoe gaan we met alle kennis van nu om met het besef van onze sterfelijkheid, met onze verlangens en zoektocht naar geluk en bevrediging, met de wens om niet vergeten te worden? Meer dan ooit zijn we aangewezen op zelfhulpboeken, de dokter, de filosoof, de coach, maar vooral op onszelf.

Deze raadsels van het leven drijven kunstenaars tot schepping. Zij durven zich bij uitstek bloot te stellen aan fundamentele vragen. Het wezen van de kunst is misschien wel het bezweren van de existentiële, menselijke angst. Kunst kan de mens een spiegel voorhouden. Soms heel rechtstreeks, rauw en confronterend. Soms indirect, subtiel verpakt. De nieuwe collectiepresentatie *Stage of Being* – vernoemd naar het gelijknamige schilderij van Robert Zandvliet – laat zien hoe kunstenaars door de tijd heen de mens met al zijn emoties, zielstoestanden en driften verbeelden. Kunstenaars zetten ons aan tot nadenken over wie we zijn, over onze relatie tot anderen en hoe wij worden herinnerd als we er niet meer zijn.

Naast de denkers en filosofen zijn het kunstenaars, schrijvers, dichters en muzikanten die ons helpen onszelf en onze positie te herdefiniëren. Onze dank gaat uit naar de betrokken auteurs voor hun bijdrage aan dit boek. Het is dit jaar precies honderd jaar geleden dat Dirk Witte het veel bezongen lied *Mensch, durf te leven!* schreef. Een lofzang op het leven om deze introductie te eindigen en als beginpunt van deze visuele ontdekkingsreis.

\*Dr. Joep Dohmen, *Nietzsche over de menselijke natuur*: een uiteenzetting van zijn verborgen antropologie, Agora, Kampen, 1994

Je leeft maar heel kort, maar 'n enkele keer  
En als je straks anders wilt, kun je niet meer!  
Mensch, durf te leven!  
Vraag niet elken dag van je korte bestaan:  
Hoe hebben m'n pa en m'n grootpa gadaan?  
Hoe doet er m'n neef en hoe doet er m'n vrind?  
En wie weet, hoe of dat nou m'n buurman weer vindt,  
En - wat heeft 'Het Fatsoen' voorgeschreven?  
Mensch, durf te leven!

De mensen bepalen de kleur van je das,  
De vorm van je hoed, en de snit van je jas  
En - van je leven!  
Ze wijzen de paadjes, waar langs je mag gaan,  
En roepen 'o foei!' als je even blijft staan, -  
Ze kiezen je toekomst en kiezen je werk,  
Ze zoeken een kroeg voor je uit en een kerk,  
En wat j' aan de armen moet geven.  
Mensch, is dat te leven?

De mensen - ze schrijven je leefregels voor,  
Ze geven je raad, en roepen in koor:  
Zoo moet je leven!  
Met die mag je omgaan, maar die is te min.  
Met die moet je trouwen, - al heb je geen zin.  
En daar moet je wonen, dat eischt je fatsoen -  
En je wordt genegeerd als je 't anders zou doen,  
Alsof je iets ergs had misdreven,  
Mensch, is dat leven?

Het leven is heerlijk, het leven is mooi.  
Maar - vlieg uit in de lucht, en kruip niet in een kooi!  
Mensch! durf te leven!  
Je kop in de hoogte, je neus in de wind,  
En lap aan je laars hoe een ander het vindt!  
Hou een hart vol warmte en van liefde in je borst,  
Maar wees op je vierkante meter een Vorst!  
Wat je zoekt kan geen ander je geven!  
Mensch, durf te leven!

Dirk Witte, *Mensch, durf te leven!*, 1917

## Hey you, live a little!

**Suzanne Swarts**

director museum Voorlinden

We seem to live in a world of progress: we know more and are capable of more, we live longer than ever before; maybe one day we will even achieve immortality. Yet in contrast to these apparent advances, humans also struggle with feelings of emptiness, loneliness and fear.

For centuries, we have pondered certain fundamental questions: Who are we? Where do we come from? And where are we going? And for centuries, it has been the great thinkers who formulate answers to those questions – and in doing so, change our perspective on what it means to be human. Nicolaus Copernicus (1473-1543), for instance, was the one who booted mankind from its place at the centre of the universe. Charles Darwin (1809-1882) revoked humanity's position as the crowning glory of God's creation. Sigmund Freud (1856-1939) said that rather than being creatures of conscious action, we are all merely slaves to our libidos. And Friedrich Nietzsche (1844-1900) asserted that humans are more ape-like than any other ape.\*

So what does it mean to be human in this day and age? Once, religion and ideology provided guidance and assuaged our doubts regarding the purpose of existence. The question is, with everything we know today, how do we deal with our mortality, our desires and the search for happiness and satisfaction, or with the longing to be remembered? Now more than ever, we must rely on self-help books, doctors, philosophers and coaches – but above all, on ourselves.

Such riddles of life drive artists to create. Artists, in particular, dare to face down the fundamental questions of existence. In fact: the very essence of art might be found in diffusing that existential, human fear. Art can hold up a mirror to mankind. This mirror is sometimes quite direct, raw and confrontational. And sometimes indirect, enshrouded in layers of meaning. The new presentation from the collection – entitled *Stage of Being*, after the painting by Robert Zandvliet – shows us how, over time, artists have depicted human beings with all of their emotions, frames of mind and urges. Artists encourage us to reflect on who we are, our relationships to others and how we will be remembered long after we are gone.

Alongside the thinkers and philosophers, it is the artists, writers, poets and musicians who help us to redefine ourselves and our position in the universe. Our thanks go out to the authors involved for their contributions to this book. Exactly one hundred years ago this year, Dirk Witte penned the classic Dutch song 'Mensch, durf te leven!' – Hey you, live a little! It's an ode to living: a perfect end to this introduction and an ideal starting point for this journey of visual discovery.

\*Dr Joep Dohmen, *Nietzsche over de menselijke natuur: een uiteenzetting van zijn verborgen antropologie (Nietzsche on human nature: an exploration of his hidden anthropology)*, Kampen, Kok Agora, 1994





# Robert Zandvliet

1970 Nederland | [the Netherlands](#)

woont en werkt in Rotterdam en Haarlem, Nederland | [lives and works in Rotterdam and Haarlem, the Netherlands](#)

Dit loodgrijze, onheilspellende doek van Robert Zandvliet houdt het midden tussen een landschap en een gebogen bioscoopscherm. In het midden is een strook onbeschilderd, die het grote doek in tweeën slijt. Een schim. De verticale vorm is wazig, maar wie goed kijkt, herkent er schouders in en daarmee een menselijk silhouet. Het doet denken aan de *Rückenfigur* uit de romantische schilderkunst van onder andere Caspar David Friedrich (1774-1840): een dwalend persoon die we op de rug zien, kijkend naar een weids landschap. Het is voor Zandvliet voor het eerst dat hij een mensfiguur opvoert in zijn werk. Hoewel het duidelijk een mens is, blijft Zandvliet balanceren op de grens van abstractie en figuratie. Het landschap waarop uitgekeken wordt is weliswaar abstract, het vormt toch een indringend schouwspel. De kromme lijnen halen je over te blijven kijken. Ze geven het gevoel dat je in het schilderij staat. Kom je dichterbij, is het alsof je erin opgeslokt wordt.

This leaden grey, ominous-seeming painting by Robert Zandvliet hovers somewhere between a landscape and the curved screen of a cinema. The large canvas is bisected by an unpainted swath in the middle. It's an apparition. While the vertical form is sketchily rendered, if you look closely, you can just make out a pair of shoulders and therefore a human silhouette. It is reminiscent of the *Rückenfigur* found in paintings of the Romantic period, from artists such as Caspar David Friedrich (1774-1840): a lone, wandering figure viewed from behind as they gaze upon a vast landscape. This painting marks the first time that Zandvliet has included a human figure in his work. Although the subject is clearly a person, Zandvliet continues to balance on the boundary between abstraction and figuration. And while the landscape being gazed upon may be abstract, it is nonetheless a compelling spectacle. The curving lines persuade the viewer's gaze to linger. They make it feel as though one is standing in the painting. If you get any closer, you have the feeling of being swallowed up entirely.



## **Stage of Being V** 2017

231 x 450 cm

acryl en grafietpoeder op linnen

acrylic and graphite powder on linen

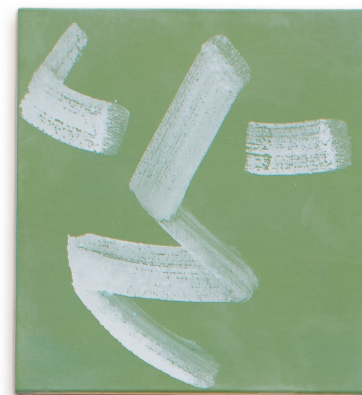




In de portrettenreeks *zonder titel* heeft Robert Zandvliet slechts enkele penseelstreken nodig om een gezicht te schetsen. Daar gaat het hem om: met zo min mogelijk de essentie van het portret uitbeelden. Ieder portret bestaat uit dezelfde elementen die je op ontelbare manieren kunt schilderen. Lange tijd hingen de schilderijen aan de muur in het atelier van de kunstenaar. Zandvliet verschoof en verwisselde regelmatig, om zo de ultieme samenstelling te kunnen bepalen. Kenmerkend voor Zandvliet is zijn zoektocht naar het omslagpunt van figuratief naar abstract. Er is altijd een balans tussen ritme en rust, tussen energiek schilderwerk en fijngevoelige toets. Hij is constant op zoek naar de kern van de schilderkunst en naar de essentie van het beeld.

In each work of the series *untitled*, Robert Zandvliet needs only a few lines in order to sketch a face. This is precisely what he is concerned with: conveying the essence of a portrait while using a minimum of means. Every portrait consists of the same elements, which can be painted in an infinite number of ways. These paintings hung on the wall of the artist's studio for quite some time. Zandvliet continued to shift and rearrange them frequently in order to arrive at the most effective composition. Typical of Zandvliet's work is his search for the tipping point from figuration to abstraction. There is always a certain balance between rhythm and rest, between energetic gestural painting and more precise, sensitive brushwork. He is constantly in search of the core of painting as an art form, as well as the essence of each image.

**Robert Zandvliet**  
**zonder titel | untitled** 2006-2008  
55 x 50 cm per werk | each  
tempera op linnen | tempera on linen







# Thomas Struth

1954 Duitsland | [Germany](#)

woont en werkt in Berlijn, Duitsland | [lives and works in Berlin, Germany.](#)

De dom van Milaan is de grootste kathedraal van Italië. Door het beeld flink af te snijden, benadrukt fotograaf Thomas Struth de immensiteit van het door mensen gebouwde gotische wonder. Vergeleken met het gigantische bouwwerk is de mens maar nietig. Wie goed kijkt, ziet dat de kathedraal slechts de achtergrond is van het moderne dagelijkse leven: mensen wachten op de trappen, ze bellen, ze lezen, ze staren voor zich uit. Struth benadrukt daarmee de imposante en iconische kracht van religieuze trekpleisters en het feit dat ze tegenwoordig vooral toeristische waarde hebben. Hoewel Struth veel aandacht besteedt aan het vinden van de juiste locatie en compositie, zijn zijn foto's niet geënceneerd of digitaal gemanipuleerd. Door het gebruik van een platencamera, waarmee hij optimale scherpste en diepte kan bereiken, zijn alle details zichtbaar. Ondanks hun neutraliteit hebben de foto's toch een schilderachtige kwaliteit. Hij vangt beelden van onze tijd, die gaan over de relatie tussen mensen en hun omgeving.

The cathedral of Milan is the largest in Italy. By tightly cropping the image, photographer Thomas Struth emphasises the immense scale of this gothic wonder built by human hands. A person is tiny and insignificant in comparison to this gigantic structure. If you look closely, however, you can see that the cathedral is merely a backdrop for modern daily life: people wait on its stairs, talk on the phone, read or gaze blankly ahead, lost in thought. In this way, Struth emphasises the imposing and iconic power of religious sites, as well as their contemporary value as predominately tourist attractions. While Struth has devoted a great deal of attention to identifying just the right location and composition, his photos are neither staged nor digitally manipulated. By using a dry-plate camera that allows him to achieve optimal focus and depth, the photographer renders every last detail sharply visible. Despite their neutral nature, the photos have a certain painterly quality. Struth captures images of our time, in particular the relationship between individuals and their environment.

**Mailänder Dom (Fassade), Mailand 1998**

175 x 221,7 cm

C-print

# Mark Manders

1968 Nederland | the Netherlands

woont en werkt in Ronse, België | lives and works in Ronse, Belgium

Een menselijk lichaam dat is doorklieft met een lange houten plank. De figuur lijkt te zweven in de ruimte en achter hem is een doek. Er is een touw om zijn contouren gespannen, maar dat houdt op bij zijn rechterhand. Het geheel staat op een werkbank, alsof het werk net nog is aangeraakt door de kunstenaar en hij zojuist is weggelopen; of meer symbolisch alsof 'de mens' nog niet af is. De mensfiguur is een terugkerend thema in het oeuvre van Mark Manders. Veelal geeft hij de mens beknelde of zelfs gespleten weer. Alsof het onderscheid tussen de functies van de twee hersenhelften zichtbaar wordt gemaakt: logica versus intuïtie, ratio versus emotie. Ook het gebruik van verschillende materialen en oppervlakken is kenmerkend voor het werk van Manders. Zo is de figuur niet van klei, dat gedroogd en gebarsten is, maar van plasticrete, een acrylhars dat zo bewerkt is dat het op klei lijkt. *Landscape with Male Figure* is onderdeel van Manders' eindeloze project *Self-Portrait as a Building*, waar hij sinds 1986 aan werkt. In dit fictieve gebouw hebben al zijn kunstwerken een plek; ze zijn met elkaar verbonden en vormen een geheel.

A human figure, cleaved in two by a long wooden plank. The figure seems to float in the space. A canvas is mounted behind him. The rope that has been stretched around him stops abruptly near his right hand. The entire piece stands on a workbench. It appears as if the artist was working on the piece only moments ago, and has just walked away; or more symbolically as if the 'human figure' is incomplete. The human figure is a recurring theme in Mark Manders' work. Frequently, as here, the figure is split or trapped in some way. As if the distinction between the functions of the two brain hemispheres is made visible: logic versus intuition and ratio versus emotion. The use of a variety of materials and surface finishes is typical of Manders' art as well. This figure is not made from clay that has dried and cracked, for instance, but from plasticrete: an acrylic resin that has been treated to mimic clay. *Landscape with Male Figure* is part of the artist's endless ongoing project *Self-Portrait as a Building*, which he has been working on since 1986. All of his works of art have a place within this imaginary structure; they are interconnected and together make up a single whole.

## **Landscape with Male Figure** 2017

259 x 80 x 84 cm

hout, verf, doek, plasticrete, epoxy, zand,  
ijzer en touw | wood, paint, canvas,  
plasticrete, epoxy, sand, iron and rope



# Shiu Jin

1975 Zuid-Korea | **South Korea**

woont en werkt in Seoel, Zuid-Korea | **lives and works in Seoul, South Korea**

In *Rhythmical Charm* zijn steeds twee verschillende houten voeten aan elkaar gebonden. Het is geïnspireerd op een populaire teamwork-oefening die je in Zuid-Korea veel ziet: mensen worden in een rij met de voeten aan elkaar vastgebonden, waardoor ze wel moeten samenwerken om vooruit te kunnen. In zijn notitieboek schrijft Shiu Jin zijn observaties van het dagelijks leven op. In flarden van woorden en zinnen. Uit deze fragmenten ontstaan langere teksten of schetsen. *Rhythmical Charm* begon als tekening, later heeft hij de voetjes gekerfd uit gevonden hout. Het kerven van het hout is voor Shiu ook een belangrijke handeling. Het repetitieve en ritmische karakter van de handeling staat symbool voor alledaagse, herhalende gedachten.

In *Rhythmical Charm*, we see a series of mismatched, connected pairs of wooden feet. The work was inspired by a popular teamwork exercise one often sees in South Korea: people are lined up in a row, with one of their feet tied to one of their neighbour's feet. The idea is that they must work together in order to move forward. Shiu Jin keeps a notebook in which he records his observations from day-to-day life. He jots them down in bits of words and sentences. From these fragments, he then creates longer texts or sketches. *Rhythmical Charm* began as a drawing; the artist later carved the feet from wood he found. Woodcarving is for Shiu an important action in its own right. For him, the rhythmic whittling symbolises repetitive everyday thoughts.

**untitled** 2012

28,8 x 40,8 cm

potlood op papier | **pencil on paper**

**Rhythmical Charm** 2012

14 x 63 x 18 cm

hout | **wood**







# Jannis Kounellis

1936 Griekenland | Greece - 2017 Italië | Italy



**zonder titel | untitled** 1993-1994

84 x 300 x 58 cm

metaal, jute en houtskool | metal, burlap and charcoal

Deze robuuste sculptuur is opgebouwd uit drie lagen. De vijf gevulde juten zakken liggen op een sokkel van metaal. De metalen balk bovenop duwt het geheel samen tot een compacte rechthoekige vorm. Je kunt het drukkende gewicht bijna voelen. Het gebruik van 'arme' materialen is typerend voor het werk van Jannis Kounellis. Het verbindt hem met de kunstenaars die tot de stroming *arte povera* worden gerekend. Met het gebruik van houtskool, metaal, ruwe schapenwol, stenen en andere dagelijkse materialen wil hij de kloof tussen kunst en het gewone leven dichten. De beeldtaal van Kounellis is theateraal. De mens zelf is niet aanwezig in zijn werk, maar wel in de verhalen die tot uiting komen in de natuurlijke materialen en voorwerpen als juten zakken. Door oude en bekende materialen anders te gebruiken, laat hij je met een andere blik kijken naar beschavingen. Zelf zei Kounellis ooit daarover dat hij het ervaart alsof hij tussen de brokstukken zoekt naar de restanten van de geschiedenis. Het gebruik van deze materialen herinnert aan zijn jeugd in de Griekse havenstad Piraeus, die hij op zijn twintigste heeft verlaten om in Rome aan de kunstacademie te studeren, waar hij voor altijd is blijven wonen en werken.

This robust sculpture is constructed of three layers. The five filled burlap sacks lie on a plinth made of metal. The metal beam on top compresses the whole, pushing it together into a single compact rectangular form. You can almost feel its weight pressing down on you. The use of 'poor' materials is typical of Jannis Kounellis' work. It connects him with the artists belonging to the movement known as *arte povera*. Through the use of charcoal, metal, rough wool, stones and other ordinary materials, he intends to bridge the gap between art and everyday life. Kounellis' visual language is theatrical as well. Visually, human subjects are nowhere to be found in his art. They are, however, present in the stories conveyed by the natural materials and the objects such as burlap sacks. By utilising old and familiar materials in an unexpected way, he prompts the viewer to take a fresh look at societies. The artist himself once said that he sifts through the rubble to find the remnants of history. The use of these particular materials also refers to his youth in the Greek port city of Piraeus, which he left at twenty to study art in Rome. Kounellis would spend the rest of his life living and working in the Eternal City.

# Oscar Santillan

1980 Ecuador | Ecuador

woont en werkt tussen Nederland en Ecuador | living and working between the Netherlands and Ecuador



**A Hymn** 2013  
video, 12'45''

In een verlaten kerkgebouw doet een vrouw verschillende oefeningen. Het is een uitputtingsslag; we horen haar steeds zwaarder ademen. Zodra ze echt niet meer kan en zweetdruppels beginnen te komen, valt de drummer in. Elke keer wanneer een druppel de vloer raakt, klinkt de drum. Het is onduidelijk hoe de drummer precies kan zien wanneer zij moet slaan, maar zij slaat exact op de goede momenten. Een hymne is in het christendom een ode of lofzang. De locatie bevestigt de religieuze, spirituele kant van het werk. Ook is de blauwe kleding van de vrouw mogelijk een referentie aan Maria, waarmee het zweet verwijst naar de tranen van de Mater Dolorosa. We zien in het werk verrassende zingevende overeenkomsten met de oude religieuze kunst; net als toen zoeken kunstenaars naar wat het betekent mens te zijn. Oscar Santillan is gefascineerd door tranen en zweet, deze motieven komen vaker terug in zijn werk. Hij is geïnteresseerd in het lichaam, in staat van metamorfose of het lichaam dat fysiek reageert op wat er gebeurt.

A woman performs a series of exercises in an abandoned church. She is exhausted by her exertions; we can hear her breathing becoming increasingly ragged. Once she reaches the point where she can no longer continue and sweat is dripping from her body, the drummer starts in. Each time a sweat droplet hits the floor, the drum sounds. While it is unclear how the drummer can see exactly when she must strike his instrument, she does so at precisely the right moment each time. In Christian tradition, a hymn is an ode or song of praise. The location chosen by the artist underscores the religious and spiritual aspect of the piece. The blue clothing worn by the woman, may be a possible reference to Mary, making the sweat refer to the tears of the Mater Dolorosa. By doing so, we can observe surprising similarities with the search for meaning in religious art of earlier periods: whatever their era, artists explore what it means to be human. Oscar Santillan finds sweat and tears particularly fascinating. Frequently in his work, we see an exploration of the body in metamorphosis, a search for a body responding physically to an event.



# Louise Bourgeois

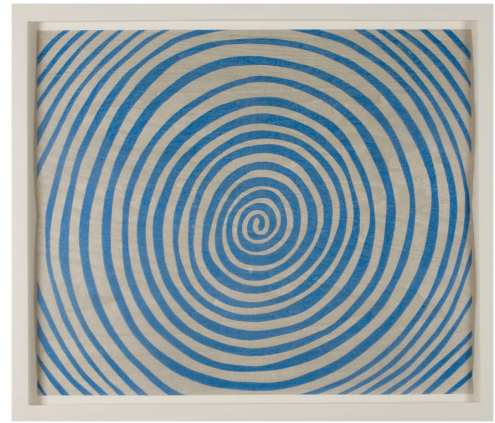
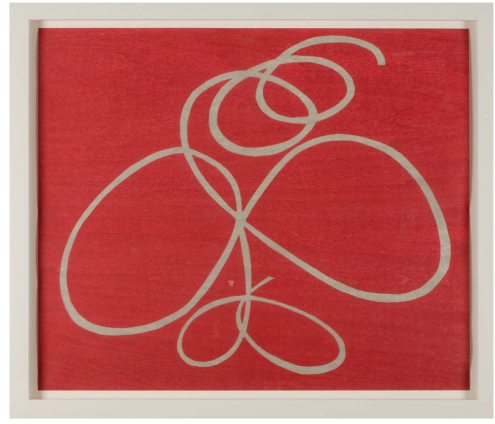
1911 Frankrijk | France - 2010 Verenigde Staten | United States

Als dochter van wandtapijtmakers wrong Louise Bourgeois vaak de in de rivier gewassen tapijten uit. Als kind had ze te maken met psychische verwaarlozing en vernedering. In haar dromen vervormde ze het tapijt tot de nek van haar vaders maîtresse, die ze vervolgens dichtdraaide. In dat uitwringen zit de spiraalvorm, die ze sinds de jaren zestig veel gebruikt in haar werk. Ze poogt zo de chaos om haar heen te controleren en ziet de spiraal als metafoor voor de voortdurende veranderingen in haar leven. Dit terugkerende thema kan voor tegengestelde begrippen en emoties staan: creativiteit en overgave (als de spiraal met de klok meedraait), maar ook destructie en het verliezen van controle (als de spiraal tegen de klok indraait). De zoektocht naar houvast zien we ook in het raster waarin de houtsneden zijn geordend. De twaalf spiralen verschillen in dikte en dynamiek van de lijn. Sommige spiralen zien we helemaal, van anderen nemen we aan dat ze buiten het zicht oneindig door kunnen gaan.

The daughter of carpet-weavers, Louise Bourgeois was frequently asked to wring out carpets that had been washed in the river. As a child, she endured psychological neglect and humiliation. And in her dreams, as a result, she transformed the carpet into the neck of her father's mistress, which she then twisted and wrung. That wringing motion is the source of the spiral form, which she has frequently used in her work since the 1960s. She does so in an attempt to control the chaos around her and sees the spiral as a metaphor for the constant changes during her lifetime. This recurring theme can also represent contradictory concepts and emotions: creativity and surrender (when the spiral rotates clockwise), or destruction and the loss of control (when the spiral turns counter-clockwise). The search for stability is also evident in the grid-like arrangement of the woodcuts. The twelve spirals vary in terms of the thickness and dynamism of the line. Some spirals are entirely within the pictorial plane; for others, we assume that they continue on unseen, into infinity.

**Spirals** 2005  
37 x 43,5 cm per werk | each  
houtsnede op handgemaakt Japans  
papier | woodcut on Japanese laid paper





# Godverdomse dagen op een godverdomse bol

Dimitri Verhulst

Zou 't nu niet meteen verliefd worden op zichzelf, geniaal als 't is? Natuurlijk wel! Daarom produceert 't dan ook massaal spiegels tegenwoordig. Goeie spiegels, eerste keus. Sedert 't weet dat de hoek van de inval gelijk is aan de hoek van de weerkaatsing kan het geen probleem meer betekenen om een zo min mogelijk vervormende spiegel te vervaardigen. 't Vond zichzelf weliswaar reeds adorabel indien gereflecteerd door een vijveroppervlak. Of in de ogen van een ander. Maar iets werd altijd toch wel van die perfectie afgeknabbeld. Eindelijk kan 't zichzelf aanschouwen en bewonderen zoals 't aanschouwd en bewonderd wordt door derden. Het prachtige wezen! Het plezier van de schepper! Orgelpunt van alles wat kruipt en asemst en stinkt! Kijk toch, die neus, die tanden, die ogen, die oren, hoe prachtig allemaal! Het ontwerp van de meester, zijn magnum opus in het kwadraat. Uren kan 't zichzelf staan bekijken voor die spiegel, bloot zowel als aangekleed. Nu eens met een kaproen op de kop, dan weer paraderend voor z'n eigen spiegelbeeld met een haarnetje, een mantelspeld en een paar tripklonten. Ware het niet dat het nogal moeilijk zou verteren, 't had zichzelf al opgegeten. Zo'n lekker stuk. Alleen een beetje mager in de smoel, die nuance moet er toch aan worden toegevoegd. Jukbeenderen met wat vel er losjes overgesmeten, nu 't zichzelf zo een tweede keer, en beter, bekijkt. Het skelet kan niet wachten om zich aan de wereld te ontbloten.

Dimitri Verhulst (1972) wordt gezien als een van de grootste schrijvers van de Lage Landen. Naast romans zoals de klassieker *De helaasheid der dingen* schrijft Verhulst gedichten. In 2015 schreef hij *Godverdomse dagen op een godverdomse bol*, een geschiedenis van de mensheid in minder dan tweehonderd pagina's in een oerknal van taal. **Bron** Dimitri Verhulst, *Godverdomse dagen op een godverdomse bol* (fragment) 2015, Uitgeverij Atlas Contact



## Goddamn days on a goddamn globe

Dimitri Verhulst

Brilliant as it is, might it not fall in love with itself at first sight? Of course it could! Which is why it also mass-produces mirrors these days. Good mirrors, top notch. Since it learned that the angle of incidence equals the angle of reflection, manufacturing a looking-glass with the slightest degree of distortion possible has become a non-issue. Truth be told, it found itself adorable already when reflected in the surface of a pond. Or in the eyes of another. Yet inevitably, something was nibbled away from the edges of that perfection. Finally, it can behold and admire itself as it is beheld and admired by third parties. The gorgeous creature! Pride and joy of the creator! Apex of everything that creeps and reeks and respire! See, will you, that nose, those teeth, those eyes, those ears: how beautiful, all! The master's own design, his magnum opus squared. It can spend hours in front of the mirror, admiring itself both naked and garbed. Now with a chaperon on its head, then parading before its own reflection with a hairnet, a fibula and a pair of wood-and-leather clogs. Were it not quite the challenge to digest, it would have eaten itself ere now. Such a tasty morsel. Just a trifle thin about the gob: a bit of qualification that does deserve mention. Cheekbones with hide dashed over them rather loosely, now it appraises itself a second time, more thoroughly. The skeleton cannot wait to reveal itself to the world.

Dimitri Verhulst (1972) is considered to be one of the greatest writers in the Low Countries. In addition to novels such as the classic *De helaasheid der dingen* (*The Misfortunates*), Verhulst writes poetry as well. In 2015, he wrote *Godverdomse dagen op een godverdomse bol* (*Goddamn days on a goddamn globe*), an account of human history in less than two hundred pages: a veritable Big Bang of language. Source Dimitri Verhulst, *Godverdomse dagen op een godverdomse bol* (excerpt) 2015, Atlas Contact



# John Armleder

1948 Zwitserland | [Switzerland](#)

woont en werkt in Genève, Zwitserland | [lives and works in Geneva, Switzerland](#)

*Spark. Spark. Spark.* bestaat uit 98 gebolde spiegels van plexiglas. Het is een repetitief en geometrisch geheel. De bollingen zorgen ervoor dat de toeschouwer en zijn omgeving worden vervormd: het beeld verkleint, maar het gezichtsveld wordt groter. Door de omvang van het werk wordt de werkelijkheid door elke spiegel net iets anders verbogen. Door de bijna honderd spiegels is het geheel een gefragmenteerde voorstelling. Zoals de mens ook gefragmenteerd is en soms meerdere persoonlijkheden kent.

De Zwitserse kunstenaar John Armleder maakt werken die vaak gezien worden als evenementen. Zijn werk heeft een specifieke relatie met het huidige moment. Ook in *Spark. Spark. Spark.* is dit het geval. De weerspiegeling ontstaat namelijk alleen bij de gratie van het nu, alleen doordat de mensen die zichzelf erin zien. Daarnaast vervaagt bij Armleder de grens tussen kunst en design, waardoor zijn werk voor veel jonge kunstenaars een inspiratiebron is. Zo heeft hij ooit op ironische toon gezegd dat hij zijn kunst ziet als 'meubilair' van bijvoorbeeld een huis. Dat verklaart het gebruik van herkenbare en toegankelijke materialen als discoballen en spiegels.

*Spark. Spark. Spark.* consists of 98 convex plexiglass mirrors. The effect is of a repetitive and geometric whole. As reflected in the outward-curving surfaces, the viewer and surrounding space become distorted. The image itself shrinks yet the field of vision expands. The scale of the work means that reality is curved and stretched just a little differently by each individual mirror. Because of the nearly one hundred mirrors, the work as a whole is a highly fragmented representation, just as people have different personalities.

The Swiss artist John Armleder creates works that are often experienced as events. His art tends to gravitate specifically to the present moment. The same applies to *Spark. Spark. Spark.* as well. After all, the reflection exists only in the here and now, by virtue of the people who see themselves in the work's surface. Armleder is additionally concerned with blurring the lines between art and design; as a result, his work is a source of inspiration for many young artists. He once said, with some irony, that he thinks of his art as 'furniture' like that belonging in a house. This explains his use of familiar and accessible materials such as disco balls and mirrors.



**Spark. Spark. Spark.** 2004

367,5 x 735 x 10 cm

plexiglas | [plexiglass](#)

# Jan Sluijters

1881–1957 Nederland | the Netherlands

Ondanks Jan Sluijters' voortdurende onderzoek en verandering van stijlen en onderwerpen is er één constante factor in zijn oeuvre te vinden: het vrouwenportret. Meisjes, muzes, minnaressen en dames uit goeude kringen worden door hem met hartstocht geschilderd. Fascinerend aan deze *Jonge vrouw met sigaret* is het blonde haar dat afsteekt tegen het donkere gezicht. De ondoorgrondelijke, bijna zwarte ogen, de rode lippen, de bleke huid van het lichaam. De borsten van de vrouw zijn niet ontbloot, maar de nachtjapon lijkt elk moment te kunnen afzakken. Sluijters schilderde hier het moment waarin niet daadwerkelijk iets gebeurt, maar waarbij dit wel gesuggereerd wordt.

In dit *Zelfportret* zet Sluijters zichzelf op een opvallend onaantrekkelijke manier neer, frontaal en ongeflatteerd. Hij doet dit met ongedwongen streken en felle kleuren, waarmee hij zijn innerlijke gevoelswereld probeert weer te geven. We zien de mens in zijn puurheid en eenvoud, zonder verheerlijking. De vrijheid van schilderen spreekt vooral uit rode verticale strepen onder de baard, de vlezigheid van zijn huid en blauwe randen onder zijn ogen. Hij omschreef zijn werk zelf als "een strijd met de materie om tot uitdrukking te komen wat er in mij leeft en groeit".

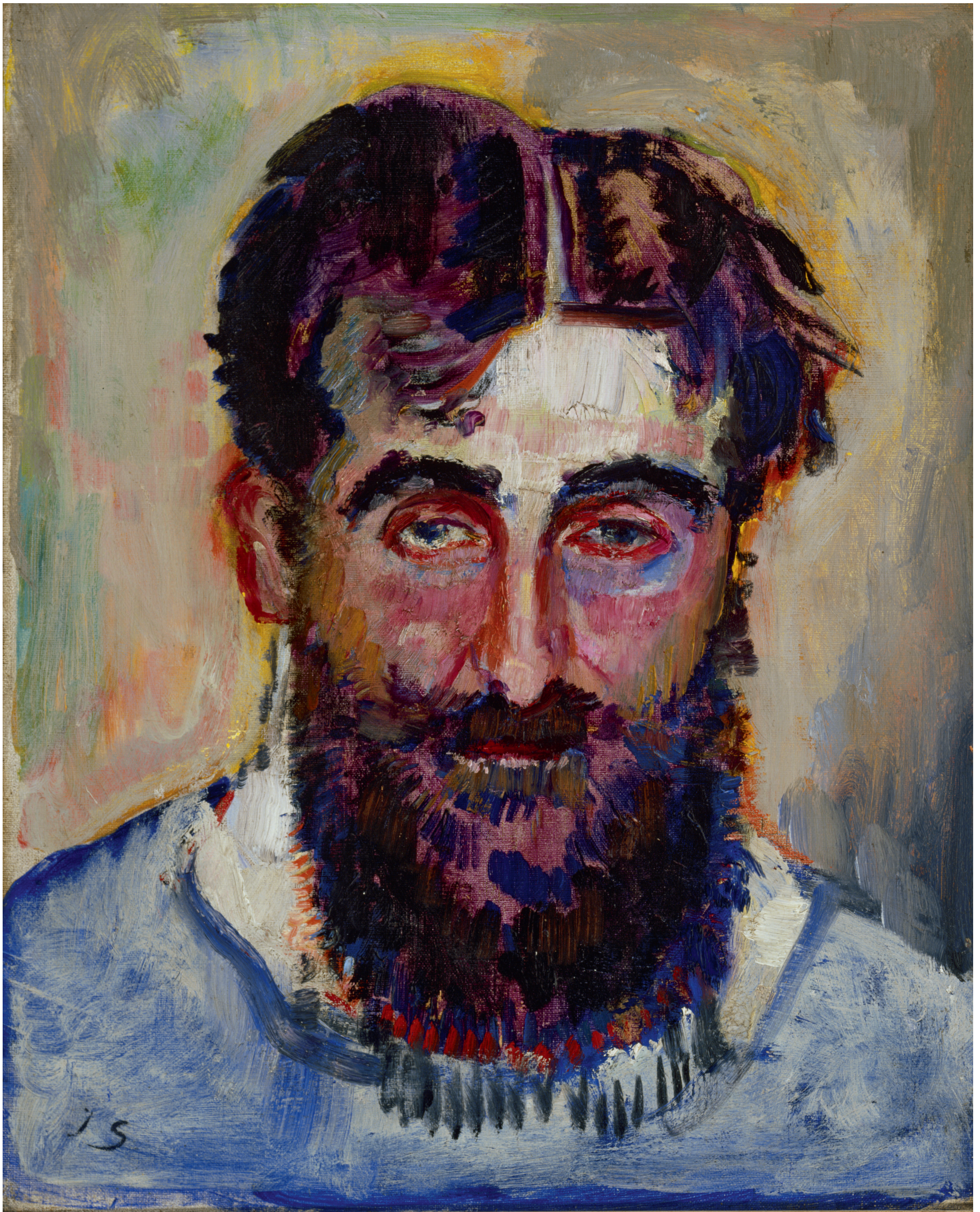
Despite Jan Sluijters' drive towards exploration and experimentation with varying styles and subjects, there is one constant to be found in his oeuvre: the female portrait. He paints passionate portraits of young girls, muses, mistresses and high-society ladies alike. Looking at this *Young woman with cigarette*, the viewer is struck by her blond hair, which contrasts sharply with the darker colour of her complexion. The inscrutable, nearly-black eyes, red lips and the pale skin of her body are equally arresting. The woman's breasts are not bare, yet her nightgown threatens to slip off at any moment. Here, Sluijters has painted a moment when nothing is actually happening yet much is suggested.

In this *Self-portrait*, Sluijters depicts himself in a remarkably unattractive fashion: a full-frontal angle, lacking any flattery. He has captured the likeness in casual brushstrokes and vivid colours in an attempt to depict the inner world of his emotions. What we see is a human being in all his raw simplicity, with no glamorization. The freedom of the artist's technique is especially evident in the vertical red stripes under his beard, the fleshy texture of his skin and the blue semicircles under his eyes. Sluijters himself described his art as "doing battle with the medium in order to express what is living and growing inside me".



**Jonge vrouw met sigaret**  
**Young woman with cigarette** 1929  
77,5 x 60 cm  
olieverf op doek | oil on canvas

**Zelfportret | Self-portrait** 1911  
50 x 40 cm  
olieverf op doek | oil on canvas



# Jake & Dinos Chapman

**Jake Chapman** 1966 Verenigd Koninkrijk | **United Kingdom**

**Dinos Chapman** 1962 Verenigd Koninkrijk | **United Kingdom**

wonen en werken in Londen, Verenigd Koninkrijk | **live and work in London, United Kingdom**

Hoewel de bronzen machine niet werkt, zelfs de stekker is in brons gegoten, wordt wel de suggestie gewekt dat de losse onderdelen elk moment in beweging kunnen komen. Het menselijk lichaam ligt hier uitgestald in al z'n vlezige gedaanten. De machine volgt een soort cerebraal-genitaal circuit, waar zowel de hersenen als de geslachtsorganen bij gebruikt worden. De titel *I Wanted to be Popular II* lijkt te verwijzen naar het menselijk verlangen om begeerd te worden. Dit werk is onderdeel van de serie *Little Death Machines*, die de gebroeders Jake en Dinos Chapman 'onmogelijke machines' noemen. De schijnmachines bootsen menselijke functies na als ademen, denken, seks en sterven. De broers zijn geïnspireerd door de Franse filosoof George Bataille (1897-1962). Hij schreef veel over geweld, erotiek en de dood, en wordt daarom 'de filosoof van het kwaad' genoemd. De titel *Little Death Machines* verwijst direct naar Bataille, het moment vlak na een orgasme noemt hij namelijk 'de kleine dood'.

Although the bronze machine does not work, its appearance does suggest that the moving parts might spring into action at any moment. Even the electrical plug has been cast in bronze. Here, the human body is laid out on display in all its fleshy shapes and colours. The machine seems to employ some kind of cerebral-genital circuit in which both the brains and the sexual organs are being used. Its title, *I Wanted to be Popular II*, would appear to refer to the human desire to be the object of desire. This work is part of the series *Little Death Machines*, which brothers Jake and Dinos Chapman call their 'impossible machines'. These pseudo-machines mimic human functions such as respiration, thought, sex and death. The brothers were inspired by the French philosopher George Bataille (1897-1962). Bataille wrote a great deal about violence, eroticism and death – which earned him the nickname 'the philosopher of evil'. The title *Little Death Machines* refers directly to Bataille's work: he called the moment immediately following an orgasm 'the little death'.

**I Wanted to be Popular II** 2008  
125 x 105 x 108 cm  
brons en verf | **bronze and paint**







# Joana Vasconcelos

1971 Frankrijk | France

woont en werkt in Lissabon, Portugal | lives and works in Lisbon, Portugal

De werken van Joana Vasconcelos kenmerken zich door hun grandioze schaal en explosie aan kleur. Sinds 2004 werkt ze aan haar serie genaamd *Valkyries*, vernoemd naar vrouwelijke heldinnen uit de Noorse mythologie. De werken zijn gemaakt van onder andere textiel, zacht fluweel en met verschillende haak- en breitechnieken. *Slalom* is zo'n driedimensionaal haakwerkschilderij. Het valt op door de wulpse welvingen, het kleurrijke lijnenspel en de glinsterende bollen die de top van iedere ronding markeren. Het werk heeft een haast hallucinerende werking. Feminisme is een onderwerp dat vaak terugkomt in het werk van Vasconcelos. Door het gebruik van 'vrouwelijk handwerk' (haken, breien, borduren, naaien) bevecht ze vooroordelen over de vrouw. Met haar werk brengt ze een ode aan de vrouwelijkheid, zonder het andere geslacht te bekritisieren of uit te sluiten.

The art of Joana Vasconcelos is characterised by its grand scale and explosive use of colour. She has been working on her *Valkyries* series since 2004, named for the heroic female figures from Nordic mythology. The work are created by using materials including textile, soft velvet and various crochet and knitting techniques. *Slalom* is one such three-dimensional 'crocheted painting'. It draws the eye with its voluptuous curves and colourful play of lines, along with the shiny orbs that mark the top of each curve. The piece has a nearly hallucinatory effect. Feminism is a frequently recurring theme in Vasconcelos' work. Through her use of traditionally female forms of handicraft (crocheting, knitting, embroidery, sewing), Vasconcelos challenges preconceptions about women. Her work is an ode to femininity, without criticism or exclusion of other gender identities.



## **Slalom** 2011

193 x 125 x 50 cm

wol en polyester op canvas

wool and polyester on canvas



# Alighiero e Boetti

1940–1994 Italië | Italy

Door het fijne handwerk is van een afstand niet te zien dat het hier gaat om textiel. Pas van dichtbij wordt duidelijk dat de letters door naald en draad ontstaan zijn. *Normale e anormale* is een stoffen paneeltje van vier maal vier geborduurde letters. Alighiero e Boetti gaf in de periode 1971–1994 opdracht aan Afghaanse vrouwen om zestien letters van verschillende door hem bedachte titels te borduren, waarbij hij hen vrijliet in hun kleurkeuze. Ondanks de duidelijke richtlijnen ontstonden er uiteenlopende werken. Dat idee van variatie binnen een bepaalde set regels vormt de basis van Alighiero e Boetti's werk. Alighiero e Boetti klinkt als een duo, en dat is ook de bedoeling, maar in feite is hier maar één persoon aan het werk: Alighiero Boetti. Hij plaatste een 'en' tussen zijn voor- en achternaam: deels om verwarring te zaaien, deels om zichzelf te stimuleren zijn werk van meerdere kanten te bekijken. Opvallend is dat ook in de titel van dit werk een 'en' zit, waar we misschien eerder een 'of' zouden verwachten. Het stelt ons de vraag of iets tegelijkertijd normaal én abnormaal kan zijn.

Thanks to the fine craftsmanship, it is impossible to see from a distance that this work is textile-based. Only when viewed from close by does it become clear that the letters have been formed by needle and thread. *Normale e anormale* is a small fabric panel bearing embroidered characters: four letters high and four letters wide. In the years from 1971 to 1994, Alighiero e Boetti commissioned Afghani women to embroider the canvases, each with sixteen letters taken from titles he came up with, but wherein the women were free to select the colours they used. Despite the clearly-defined parameters, the works produced were diverse. This concept – variation within the confines of a given set of rules – forms the basis of Alighiero e Boetti's work. The name 'Alighiero e Boetti' sounds like two people, which is precisely the intention. In fact, however, there is only one person at work here: Alighiero Boetti. He inserted the 'e' (Italian for 'and') between his first and last names: partly in order to sow confusion and partly to remind him to examine his own work from multiple angles. Remarkably, there is also an 'and' to be found in the title of this piece, in a context where we might sooner expect an 'or'. This poses the question to us, as viewers, of whether something can be both normal and abnormal at the same time.

## **Normale e anormale** 1989

18,5 x 18,5 cm

draad en doek | thread and canvas

# Rebecca Horn

1944 Duitsland | [Germany](#)

woont en werkt in Berlijn, Duitsland en Parijs, Frankrijk | [lives and works in Berlin, Germany and Paris, France](#)

Rebecca Horn kijkt verder dan de voor de hand liggende rangschikking van objecten en mensen. Ze herschikt het, op manieren die totaal niet vanzelfsprekend zijn. *Marriage Upside Down* doet precies dat. Het werk bestaat uit twee kleine tafeltjes met puntige pootjes die met scharnieren aan het blad vastzitten. Aan de ene kant voelt het werk zwaar op de hand, aan de andere kant heeft het iets speels. Normaal gesproken zetten we twee tafels naast elkaar, niet op elkaar. Stapelen we ze wel op deze manier – ondersteboven – dan verwachten we dat de poten van de bovenste tafel recht omhoog wijzen. Dat doen ze hier niet. Hierdoor ontstaat een vervreemdend beeld. We herkennen de voorwerpen, maar niet hoe ze zich gedragen. De titel *Marriage Upside Down* verwijst naar menselijke interactie. Het is een huwelijk tussen twee objecten: samen verbonden, maar ook los van elkaar. Als een relatie waarbij je samen bent, maar je ook altijd allebei een individu blijft.

Rebecca Horn looks beyond the obvious arrangement of objects and people. She re-orders things in ways that are completely unexpected. This is precisely what *Marriage Upside Down* does. The work consists of two small tables with pointed legs that have been attached to the table tops using hinges. While on one hand, there is something grave about the work, on the other, it has a playful quality as well. Normally, we would place two tables side by side, rather than on top of one another. If we were to stack them in this way – with the top table inverted – we would expect the legs of that table to point straight up. Here, they do not. This creates a somewhat disorienting image. We recognise the objects, but not how they are behaving. The title *Marriage Upside Down* is a reference to human interaction. It is a marriage between two objects: connected, yet distinct from one another. We're given a metaphor for a relationship in which two people are together while both retain their individuality as well.



**Marriage Upside Down 1986**

69,8 x 20,2 x 20,2 cm

geschilderd hout | [painted wood](#)

# Johan de Wit

1960 België | **Belgium**

woont en werkt in Gent, België | **lives and works in Ghent, Belgium**

Met jeugdige, volle concentratie kijkt het kleine meisje gebiologeerd naar het musje dat op haar hand zit. Doordat er zo weinig verandert in het beeld, gaat alle aandacht uit naar het vogeltje dat voor de meeste beweging zorgt. Het beestje beweegt z'n kopje vlug heen en weer – een herkenbaar tafereel, maar een die normaal gesproken te snel weer voorbij is om goed te kunnen bestuderen. Of en wanneer het musje weer wegvliegt, weet niemand. Deze spanning blijft continu voelbaar, omdat er geen begin of einde valt te ontdekken. De Wit recycleert en bewerkt gevonden materiaal tot een nieuw geheel; in *zonder titel (Sparrow)* laat hij de beelden draaien in een *loop*. Het kietelt, maar de bevrediging blijft uit. Door het ontbreken van ieder ankerpunt komt de focus op de schoonheid van het moment.

With total youthful concentration, the little girl looks hiptonized at the sparrow perched on her hand. Because so little is changing in this tableau, all attention is drawn to the tiny bird that provides most of the video's movement. The little creature swiftly cranes its head back and forth: a familiar sight, although it usually passes too quickly for us to study it closely. No one knows if and when the sparrow will fly away once more. Because there is no discernible beginning or end, this tension remains palpable. De Wit frequently recycles and manipulates found material to create a new whole: in *untitled (Sparrow)*, he plays the footage in a loop. It provokes an itch that the viewer is unable to scratch. Through the elimination of any point of reference for the event, the focus is shifted to the beauty of the moment instead.



**zonder titel (Sparrow)**  
*untitled (Sparrow)* 2013  
35 mm film, loop

# Thomas l'Anson

1983 België | **Belgium**

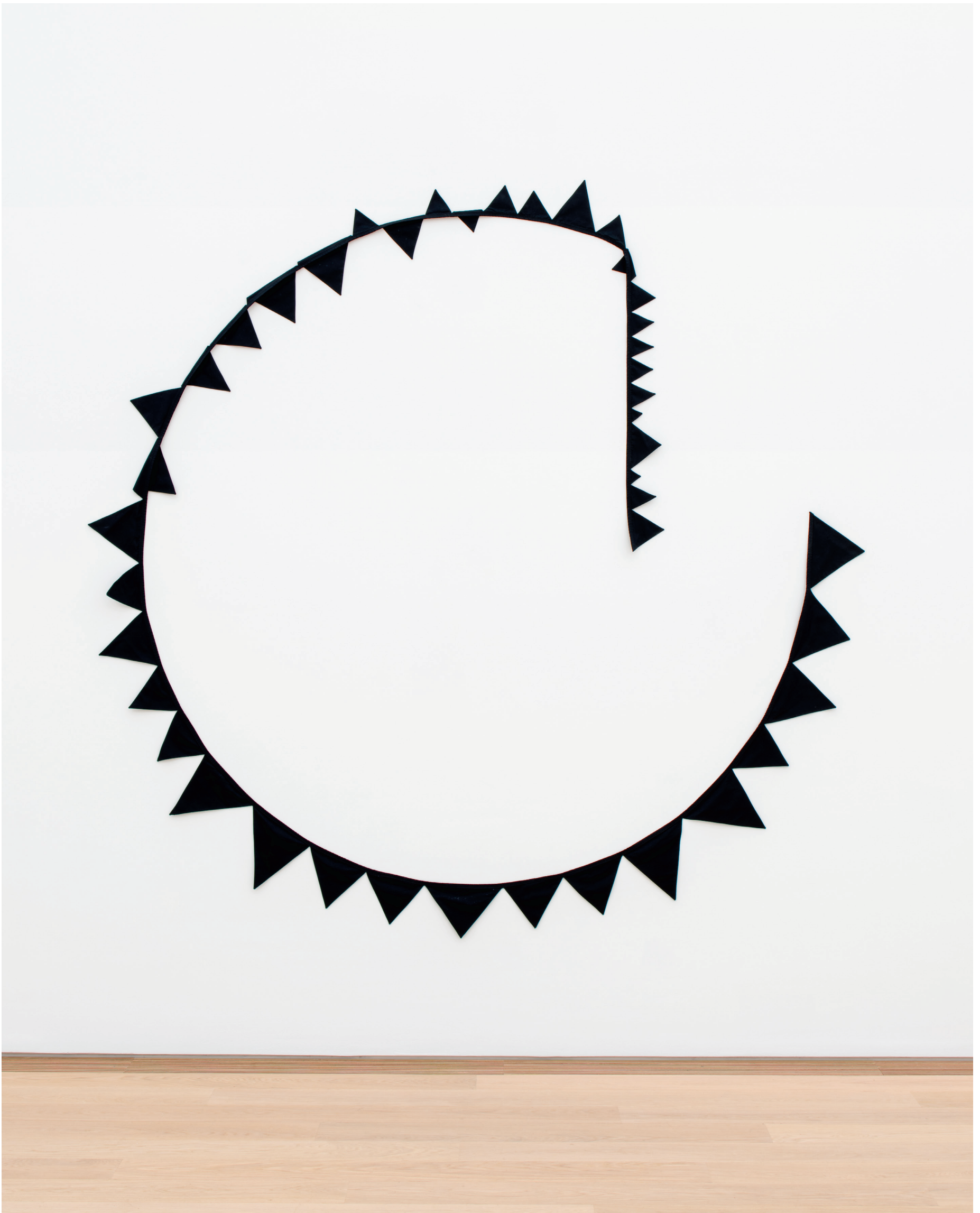
woont en werkt in Brussel, België | **lives and works in Brussels, Belgium**

Deze cirkelvormige yantra van Thomas l'Anson is niet perfect. Oorspronkelijk is de Hindoeïstische yantra – een symbolische weergave van verschillende aspecten van een godheid – helemaal rond. Deze yantra is onevenwichtig: de stoffen driehoeken zitten vanaf halverwege de cirkel soms gedraaid en de cirkel is niet mooi rond. Hierdoor heeft het niet het harmonieuze effect dat een yantra zou moeten hebben. l'Anson speelt op deze manier met de menselijke behoefte aan volmaaktheid. Door de breuk in de cirkel representeert het ook het menselijk leven beter: nooit perfect rond en soms gaat het anders dan je hoopt, wil of verwacht. Dit werk is onderdeel van een serie van negen, met verschillende stoffen en afmetingen.

This circular yantra by Thomas l'Anson is not perfect. Originally, the yantra of Hinduism – a symbolic representation of various aspects of a divinity – completely round: this yantra is unbalanced. As a result, it lacks the harmonious effect a yantra was intended to possess. This is l'Anson's way of toying with the human need for perfection. The gap in the circle's perimeter also makes it a more effective representation of human life, which almost never offers neatly-wrapped conclusions and sometimes fails to go to plan, differently than you wanted or hoped. This work is one of a series of nine, each with a different fabric and dimensions.



**Sri Yantra (unravalled) No. 1 2011**  
200 cm diameter  
katoen | **cotton**



# Verloop van jaren: Gedicht 40

Remco Campert

Wat zal ik zien  
mijn laatste ogenblik op aarde?  
Het gezicht van mijn geliefde?

Wat zal ik horen?  
De fluistering van haar stem?  
De laatste tik van de monitor?

Wat zal ik horen en zien?  
De lippen van de verpleegster?  
Het kuchje van de dokter?

Horen en zien zullen me vergaan  
als de rukwind van de dood  
me van mijn adem berooft.

En mijn woorden?  
De wind zal ze meevoeren  
en over de aarde verspreiden.

Remco Campert (1929) is dichter, romancier en columnist. Voor zijn poëzie ontving hij onder meer de Reina Prinsen Geerligsprijs, de Poëzieprijs van de gemeente Amsterdam, de Jan Campertprijs, de P.C. Hooft-prijs en De Gouden Ganzenveer. In 2015 werd hij bekroond met de Prijs der Nederlandse Letteren. **Bron** Gedicht '40' uit de bundel Campert, Remco. *Verloop van jaren* (De Bezige Bij, 2015) | *De zelfkant* uit de bundel Campert, Remco. *Vrienden, vriendinnen en de rest van de wereld* (Bezige Bij, 2012)



# De Zelfkant

Remco Campert

Ikzelf vindt dit of dat. Gemakkelijk gezegd, maar het is nog niet zo eenvoudig om ikzelf te zijn. Wie is dat eigenlijk? Als je er over nadenkt, raak je steeds verder van huis. Ikzelf wil best toegeven dat hijzelf er geen wijs uit wordt.

Je moet het toch maar de hele dag volhouden om ikzelf te zijn, want anders ben je jezelf niet meer.

En denk eens aan de koningin: altijd maar wijzelf. Die komt niet eens aan ikzelf toe.

Ikzelf zou weleens zichzelf willen zijn.



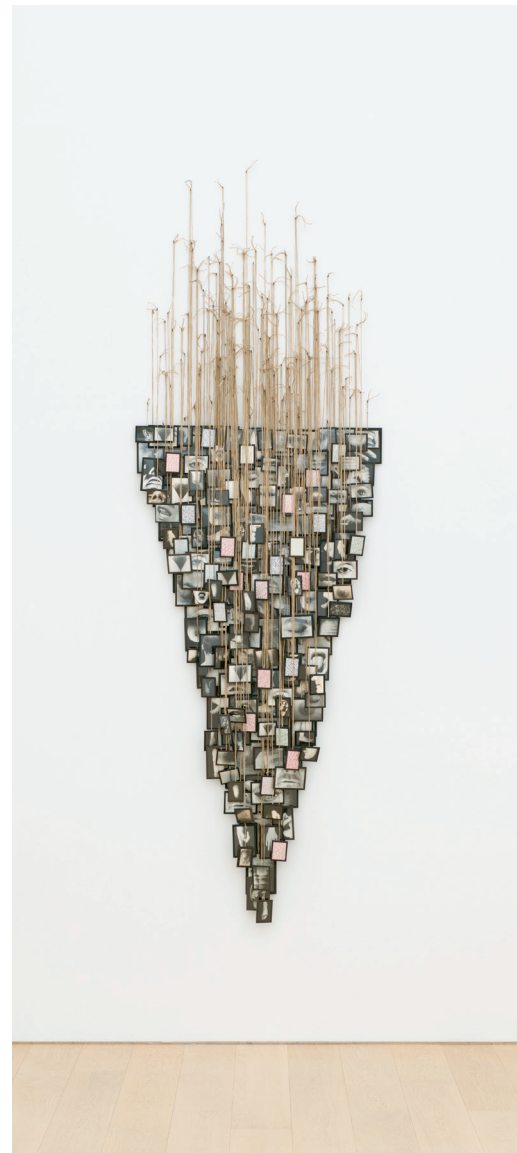
# Annette Messenger

1943 Frankrijk | France

woont en werkt in Malakoff, Frankrijk | lives and works in Malakoff, France

Annette Messenger verzamelt foto's, tekeningen, breiwerk, borduursels en andere objecten voor haar werk. Dit werk komt uit de serie *Mes Voeux*, die ergens tussen fotografie en sculptuur in zitten. Het bestaat uit een groot aantal kleine zwart-wit close-ups van menselijke lichaamsdelen: van samengeknepen handen tot gesloten ogen, van eeltige tenen tot harde tepels. We zien jong, oud, man, vrouw, sensueel en banaal. Elke foto hangt ingelijst met zwarte tape aan een eigen touwtje. Samen vormen de foto's tevens een universeel beeld van de mens. Het werk doet denken aan ex voto's die te vinden zijn in bedevaartsplaatsen. Gelovigen laten daar vaak miniaturen achter van zwerende ledematen waar genezing voor gevraagd wordt of handgeschreven briefjes met wensen. In sommige lijstjes zien we dan ook met kleurpotlood geschreven tekst. Daarin is steeds één woord repetitief opgeschreven (*tolerance, jeux, retour*), als smeekbedes, die buiten de lijstjes om eindeloos door lijken te gaan. Messenger toont hiermee niet alleen het lichamelijke aspect van de mens, maar ook de geestelijke kant.

For her work, Annette Messenger collects photos, drawings, knit items, bits of embroidery and other objects. This piece is from a series of works entitled *Mes Voeux*; in terms of medium, they are somewhere between photography and sculpture. This one consists of a large number of black-and-white close-ups of various parts of the human body – from clasped hands to closed eyes and from calloused toes to erect nipples. We see young and old, male and female, sensual and banal. Each photo hangs on a string of its own, the edges bound in black tape. Taken together, the photos also offer a universal image of a human being. The work is reminiscent of the votive images found in pilgrimage sites around the world. People of faith often leave tokens at such places, whether it is a miniature version of a limb that needs healing or handwritten letters containing their desires. In some of the tape 'frames' here, too, we see text written in coloured pencil. Each of these is a single word (*tolerance, jeux, retour*), scrawled over and over again like a pleading prayer, and seeming to continue on past the edge of the frame, into eternity. Messenger hereby illustrates not only the physical aspect of humanity but the spiritual side as well.



**Mes Voeux** 1988–1990

295 x 96 x 5 cm

gemengde techniek | mixed media







# Henrique Oliveira

1973 Brazilië | [Brazil](#)

woont en werkt in New York, Verenigde Staten en São Paulo, Brazilië  
[lives and works in New York, United States and São Paulo, Brazil](#)

Na orkaan Katrina in 2005 was New Orleans zwaargehavend. De Braziliaan Henrique Oliveira was aangedaan door de beelden na de ramp, maar met name van de honderden matrassen die ontheemd door de stad lagen verspreid. Matrassen waar mensen weerloos op hebben geslapen en de intiemste momenten op hebben meegemaakt. De matrassen herinnerden hem aan de gewone levens die niet meer zo gewoon waren, aan de dagelijkse routines die door de storm vernietigd waren. Die strijd van de mens met de verwoestende kracht van de natuur is een terugkerend thema in Oliveira's werk. *Condensation* bestaat uit tien rechtopstaande identieke tweepersoonsmatrassen die tegen elkaar staan en zo samen een blok vormen. Het matrassenblok is uitgehold, alsof de matrassen zijn weggevreten door herinneringen. De vulling is hervormd tot een wolk dat in de holte zweeft. Het huiselijke en kwetsbare komt terug in het liefelijke bloemenpatroon, de verwoesting van de orkaan in de uitholling. Het is een krachtig beeld, hoe zacht de matrassen ook zouden moeten voelen.

Following Hurricane Katrina in 2005, New Orleans was a battered wreck. The Brazilian-born Henrique Oliviera was moved by pictures taken in the aftermath of the natural disaster, in particular those of the hundreds of mattresses that lay scattered – and out of their element – across the city. Mattresses on which people have slept, completely defenceless, and experienced the most intimate of moments. The mattresses made the artist think of the ordinary lives that were no longer so ordinary, and of the day-to-day routines obliterated by the hurricane. Mankind's struggle against the destructive power of nature is a recurring theme in Oliviera's work. *Condensation* consists of ten identical full-size mattresses, standing upright on one edge and placed against one another to form a cube. The 'cube' of mattresses has been hollowed out, as if they have been eroded, gnawed away, by memories. The stuffing has been reshaped into a cloud floating in the cavity. The aspects of domesticity and vulnerability are reflected in the disarmingly sweet floral pattern, while the gaping cavity symbolises the hurricane's destruction. The image hits hard – no matter how soft the mattresses might be.

**Condensation** 2012–2015

198 x 165 x 207 cm

matrassen | [mattresses](#)

# Pieter Hugo

1976 Zuid-Afrika | **South Africa**

woont en werkt in Kaapstad, Zuid-Afrika | **lives and works in Cape Town, South Africa**

1994 bracht zowel het einde van de apartheid in Zuid-Afrika als de genocide van Tutsi's en Hutu's in Rwanda. De kinderen die in Zuid-Afrika zijn geboren na het afschaffen van de apartheid, worden de *bornfrees* (vrijgeborenen) genoemd. De kinderen verwekt door verkrachting tijdens de Rwandese genocide krijgen de troostnaam *les enfants mauvais souvenirs* (kinderen van slechte herinnering). Twintig jaar later portretteert de Zuid-Afrikaanse Pieter Hugo de kinderen van een nieuwe generatie Zuid-Afrikanen en Rwandezen in ontwapende eerlijkheid. Deze foto's zijn genomen in dorpen in Rwanda en Zuid-Afrika. De natuur ziet er idyllisch uit en het benadrukt de onschuld van de kinderen, maar het zijn ook de plekken waar de gruwelijkheden in 1994 hebben plaatsgevonden. Wat opvalt zijn de kledingstukken die vanuit Europa gedoneerd zijn, die met hun door cultuur bepaalde betekenissen een totaal andere context vinden. Deze kinderen zijn niet belast met het verleden van hun land, door een ervaring uit eerste hand, ze staan voor hoop en gelijkheid, maar ondertussen lijken wij in hun sobere blikken de herinneringen aan de gruwelijkheden nog te zien.

The year 1994 saw both the end of apartheid in South Africa and the Rwandan genocide against the Tutsis. The children born in South Africa following the end of apartheid were referred to as 'bornfrees', while the children conceived by rape during the Rwandan genocide were given the consolatory label of *les enfants mauvais souvenirs*: 'the children of bad memories'. Some twenty years later, the South African Pieter Hugo created disarmingly straightforward portraits of the children of that new generation of South Africans and Rwandans. These photographs were taken in villages in Rwanda and South Africa. The natural surroundings seem idyllic, and serve to emphasise the children's innocence — yet these are the very locations at which the horrors of 1994 took place. The clothing worn by the subjects, items donated from Europe, with particular cultural significations, are striking when viewed in such a radically different context. These children are unburdened by first-hand experience of their country's past: they represent hope and equality, yet at the same time, their grave faces seem to reflect the memories of those atrocities.



**Portrait # 9, Rwanda 2015**  
**Portrait # 3, Rwanda 2014**  
**Portrait # 16, South Africa 2016**  
89 x 118,5 cm per werk | **each**  
C-print



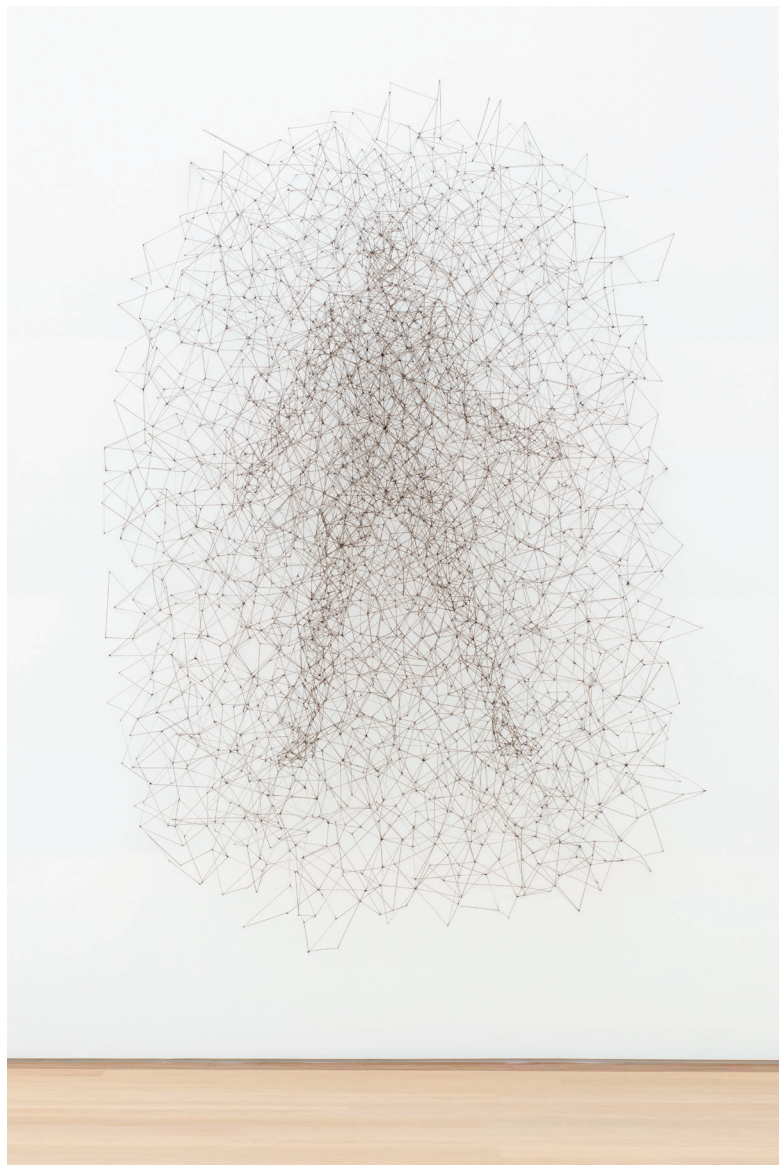




# Antony Gormley

1950 Verenigd Koninkrijk | **United Kingdom**

woont en werkt in Londen, Verenigd Koninkrijk | **lives and works in London, United Kingdom**



Van dichtbij lijkt dit bouwwerk van dunne staafjes roestvrij staal op een enorm spinnenweb, van een afstand is duidelijk een mens te herkennen. Antony Gormley neemt daarbij de maten van zijn eigen lichaam als uitgangspunt. De titel *Mass* verwijst naar de enorme massa aan staal, maar bovenal naar de massa van de mens. Door de stalen staafjes op bepaalde punten te concentreren, creëert hij een schaduwfiguur die vast lijkt te zitten in het web. Gormleys werk gaat over schaal, en dan vooral over de menselijke maat in verhouding tot de wereld. Met zijn beelden wil hij bewustzijn creëren van de plek die de mens inneemt in zijn of haar omgeving: in tijd, ruimte en het leven zelf. *Mass* laat zien dat een mens niet alleen de plek inneemt ter grootte van zijn eigen lichaam, maar ook nog een gedeelte van de ruimte om ons heen. Met onze persoonlijke ruimte, bewegingsvrijheid en onze uitstraling.

When seen from close by, this construction of thin stainless-steel rods resembles an enormous spider's web; yet from a distance, it is clearly recognisable as a human figure. For that figure, Antony Gormley takes the dimensions of his own body as a starting point. The title *Mass* refers not only to the great mass of steel, but also (and more so) to the mass of a person. By clustering the steel rods more tightly at certain points, the artist has created a shadowy figure that appears trapped in the monstrous web. Gormley's work is about scale — more specifically, about how the human scale relates to the larger world. Through his sculptures, he hopes to promote an awareness of the place held by an individual in his or her surroundings: in time, in space and in life itself. *Mass* demonstrates that each person occupies not only a space equivalent to the size of his or her own body, but a portion of the space around them as well. We claim this territory with our personal space, our freedom of movement and our charisma.

**Mass** 2006

302,4 x 206 x 102 cm

roestvrij staal | **stainless steel**



# Hans Bellmer

1902 Polen | **Poland** - 1975 Frankrijk | **France**

In vroeg werk fotografeerde Hans Bellmer poppen in allerlei onnatuurlijke poses. Aan het einde van zijn carrière maakte hij deze 'halve pop' die bedoeld is als sculptuur. Bellmer probeert middels de kunst zijn jeugd met een tirannieke vader en zijn latere verliefdheid op een minderjarige nicht te verwerken. De pop heeft een anatomisch incorrect lijf, met enerzijds een volwassen uiterlijk, dat anderzijds kinderlijk aandoet door onder andere de strik op het hoofd. De halsband, borst en het hoofd vormgegeven als eikel knipogen duidelijk naar erotische fantasieën. Bellmer heeft een haast fetisjistische fixatie op zijn zelfgemaakte vrouwfiguren. Die obsessie is mede beïnvloed door Jacques Offenbachs (1819-1880) opera *The Tales of Hoffmann* (1881), waarin de hoofdpersoon verliefd wordt op een realistische, levensgrote mechanische pop. *La demi-poupée* heeft iets verontrustends. We kennen poppen immers vooral als kinderspeelgoed, maar Bellmers pop is een misvormd, ongewoon lustobject dat voortkomt uit zijn fantasie. Hierdoor dwingt hij de kijker in de ongemakkelijke rol van voyeur.

In his early work, Hans Bellmer photographed dolls in all manner of unnatural poses. He created this 'half-doll', intended as a sculpture, late in his career. Bellmer's art is his attempt to cope with his childhood involving a tyrannical father and his later infatuation with an underage female cousin. The doll's body is not anatomically correct; its appearance is somewhat adult, yet child-like at the same time thanks to features such as the bow on its head. The choker, breast and glans-shaped head are humorous yet unambiguous references to erotic fantasies. Bellmer's fixation with his self-created female figures borders on fetishistic. This obsession is influenced in part by Jacques Offenbach's (1819-1880) opera *The Tales of Hoffmann* (1881), in which the protagonist falls in love with a realistic, life-size mechanical doll. There is a disturbing quality to *La demi-poupée*. After all, we think of dolls primarily as children's playthings – yet Bellmer's doll is an odd, misshapen object of lust that has sprung from his own sexual fantasies. Through it, he forces the viewer into the uncomfortable role of voyeur.

## **La demi-poupée** 1972

130 x 40 x 34 cm

gemengde techniek | **mixed media**

# Rineke Dijkstra

1959 Nederland | **the Netherlands**

woont en werkt in Amsterdam, Nederland | **lives and works in Amsterdam, the Netherlands**

Drie kersverse moeders, gefotografeerd een uur (Julie), een dag (Tecla) en een week (Saskia) na de bevalling, met hun pasgeboren baby in de armen. De foto's van Rineke Dijkstra hebben iets rauws. De beelden zijn weliswaar sober of klinisch, maar zitten toch vol emoties. In de blikken van deze vrouwen zien we trots en verwarring, kwetsbaarheid en onoverwinnelijkheid. Ze laten zien hoe gewoon een bevalling voor mensen is en tegelijkertijd hoe bijzonder het is voor elke moeder.

Een belangrijk thema in het werk van Dijkstra is het vastleggen van mensen in bepalende overgangsmomenten in hun leven. Kenmerkend is ook de bijna steriele, witte achtergrond van haar portretten. De vrouwen zijn gefotografeerd in hun eigen huis – waar ze ook zijn bevallen – maar ze zijn zodanig geïsoleerd, dat we zo min mogelijk details van hun persoonlijke leven zien, waardoor we des te meer aandacht voor hun uitdrukking en emotie hebben. Door al deze facetten laat Dijkstra hier de mens in de meest pure en dierlijke vorm zien.

Three brand-new mothers, photographed one hour (Julie), one day (Tecla) and one week (Saskia) after delivery, each holding their new baby in their arms. There is something raw about Rineke Dijkstra's photos. Even though, these images are austere or clinical, they are equally laden with emotion. In the gazes of these women, we see pride and confusion, vulnerability and invincibility, all together. They demonstrate how ordinary a birth is for humankind, yet how remarkable for each individual mother. Recording people at certain transitional moments in their lives is an important theme in Dijkstra's work. The white, nearly sterile background is typical of her portraits as well. While each woman has been photographed in her own house – also where her baby was born – the figure has been isolated so that we see a minimum of details from their personal lives. This has the effect focusing the viewer's attention on their facial expressions and emotions. Here, in all these ways, Dijkstra shows a human being in her most pure and animal form.



**Julie Den Haag, Holland, 6 maart 1994** 1994

**Saskia Harderwijk, Holland, 16 maart 1994** 1994

**Tecla Amsterdam, Holland, 16 mei 1994** 1994

35 x 28 cm per werk | **each**

C-print



# JocJonJosch

Jocelyn Marchington 1976 Verenigd Koninkrijk | **United Kingdom**

Jonathan Brantschen 1981 Zwitserland | **Switzerland**

Joschi Herczeg 1975 Zwitserland | **Switzerland**

wonen en werken in Londen, Verenigd Koninkrijk | **live and work in London, United Kingdom**

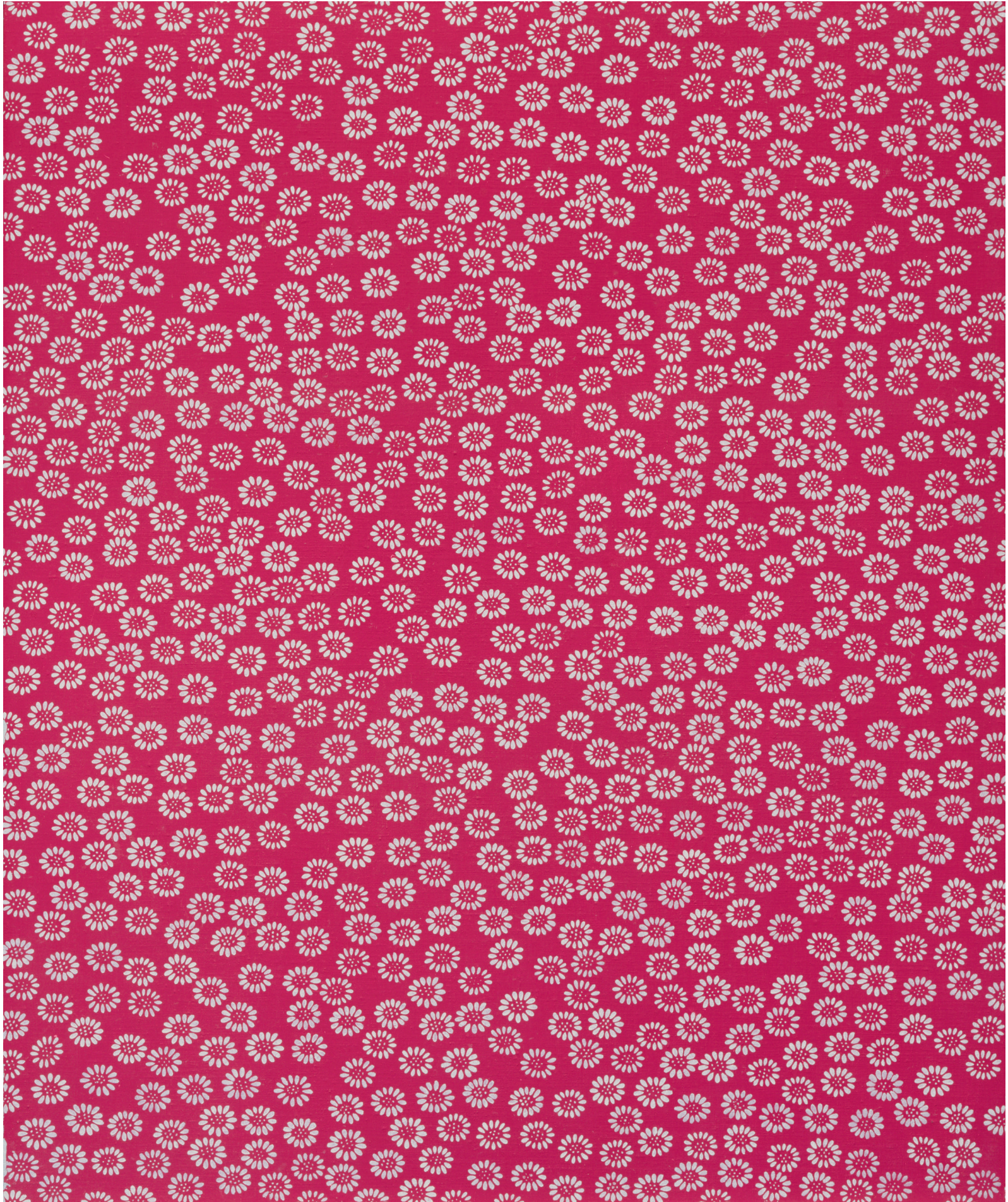
Het Engels-Zwitserse kunstenaarstrio JocJonJosch bestaat uit Jocelyn Marchington, Jonathan Brantschen en Joschi Herczeg. *The Beasts* is een minimalistische acrobatische act van drie naakte mannen (de kunstenaars zelf) die samen één klomp mens op twee benen vormen. De lichamen zijn te onderscheiden door de verschillende huidskleuren. Hoewel het zichtbaar veel kracht kost, lukt het hen om in balans te blijven. Ondanks de spanning verliezen ze hun evenwicht niet. Naarmate je langer kijkt, wordt het beeld steeds minder mens en meer beestachtig: de mensfiguren zijn zo in elkaar verstrengeld dat de menselijke associatie langzamerhand verdwijnt. Hierdoor refereert het werk aan de kwetsbaarheid, maar ook aan de bijna onvoorstelbare vermogens van de mens. Het trio maakt vaker performances waarbij de drie lichamen elkaar in balans houden of met elkaar versmelten. Dit werk is de eerste van meerdere *Beast Mutations*. In de drie versies zien we steeds een andere manier waarop lichamen elkaar monsterlijk kunnen omarmen.

The British-Swiss trio of artists JocJonJosch consists of Jocelyn Marchington, Jonathan Brantschen and Joschi Herczeg. *The Beasts* is a minimalistic acrobatic act performed by three nude men (the artists themselves) who move together as a single lump of human flesh. The individual bodies can be distinguished by their different skin colours. Though it may require a visible degree of effort, they manage to stay stable and upright. Despite the tension, they maintain their shared balance. The longer you look, the less human and more bestial the image becomes: the men's bodies are so closely intertwined that the association with a human element slowly fades away. As a consequence, the piece touches on the theme of vulnerability – but also on humankind's nearly unimaginable capabilities. The trio frequently creates performances in which the three bodies either balance one another or blur together. This work is the first of multiple *Beast Mutations*. Each of the three versions reveals a different way in which bodies can clasp one another in a monstrous embrace.

**The Beasts 2010**  
digital video, loop







# Daan van Golden

1936–2017 Nederland | the Netherlands

Wanneer Daan van Golden in de jaren zestig in Japan verblijft, raakt hij geïnteresseerd in meditatie. Hij ontdekt dat de menselijke geest rust kan vinden in het aandachtig kijken naar eenvoudige vormen. De repetitieve handeling van het minutieus kopiëren van bestaande patronen werkt ontspannend voor Van Golden. Eenmaal terug in Nederland begint hij met het naschilderen van een stuk pakpapier. Kopiëren wordt zijn handelsmerk. *Margrieten / Made in Tokyo* is het begin van een reeks werken waarin hij de dessins van de gewoonste voorwerpen tot in de allerkleinste details naschildert. Van theedoeken tot tafelkleden en bloemetjesbehang. Al schilderend brengt hij geconcentreerd de decoratieve patronen aan op het doek. Hij werkt langzaam en nauwkeurig, bijna meditatief. Voor dit werk zou hij een typisch jaren zestig bloemetjesjurk van zijn vriendin als uitgangspunt hebben genomen. Het resultaat is een herkenbare, realistische weergave van een patroon; dankzij het frame ontstaat tegelijkertijd een abstracte compositie.

Van Golden first became interested in meditation during a stay in Japan in the 1960s. He discovered that the human spirit can find peace in the contemplation of simple forms. The repetitive act of painstakingly reproducing existing patterns also had a calming effect on Van Golden. Back in the Netherlands, he began painting a copy of a piece of wrapping paper. Copying was to become his trademark. *Margrieten / Made in Tokyo* marks the start of a series of work in which he replicated designs, taken from the simplest everyday objects, down to the smallest detail using a paintbrush. From tea towels and tablecloths to floral-print wallpaper, he applied the decorative patterns to the canvas using his paintbrush and a great deal of concentration. The artist worked slowly and precisely; the process was nearly meditative in nature. For this piece, he would have taken one of his girlfriend's floral-print dresses — typical of the 1960s — as a starting point. The result is a recognisable, realistic depiction of a pattern; yet thanks to the frame, it is simultaneously rendered an abstract composition.

## **Margrieten / Made in Tokyo** 1963

119,8 x 99,6 cm

olieverf op doek | oil on canvas

# De Wereld Beweegt

Wende

Wende ontwikkelde zich de afgelopen jaren als een van de meest veelzijdige en spraakmakende artiesten van Nederland. Of het nu solo, met band of orkest is, pop, elektro, klassiek of hedendaagse muziek, of zelfs een film, ze slaagt er steeds weer in haar publiek diep te raken. Rode draad bij alles wat ze doet: Wende wil verhalen vertellen, met een eigen stem en kracht, dwars door alle genres heen. In 2017 maakte ze de show *MENS*, waarin ze in songs verhalen ontwikkelde met de vraag hoe nu mens te zijn in deze tijd. Een tijd waarin we meer dan ooit teruggeworpen lijken op onszelf, onze angsten en de vraag hoe we ons moeten verhouden tot wat er om ons heen gebeurt. *MENS* trok volle zalen en juichende recensies. In 2018 zal ze met haar dampende elektronica en confronterende lyrics verdergaat langs poppodia, Carré en festivals. In het voorjaar van 2018 verschijnt ook het gelijknamige album.

De wereld beweegt  
Ze duwt en ze trekt  
Ze zingt en ze zaait  
Ze weent en ze waait  
De wereld beweegt  
Ze zuigt en ze blaast  
Ze gromt en ze graait  
Ze deint en ze draait

We draaien mee  
We graaien mee  
We grijnzen en we gieren mee  
We gaan vooruit, met volle kracht en  
Wie niet lachen kan moet wachten

De wereld beweegt  
Ze verleidt, ze verdwaalt  
Ze verlicht, ze verdraait  
Ze preekt en ze paait  
De wereld beweegt  
Ze hoert en sloert  
Ze steekt en ze naait  
Ze slik en ze boert

We draaien mee  
We zwaaien mee  
We zwieren en zwalken mee  
We tollen rond op hoge poten  
Wie niet dansen kan moet hopen  
En wie niet dansen kan moet hopen

De wereld beweegt  
Ze brandt en ze braakt  
Ze spuugt en ze kraait  
Ze licht en ze laait  
We draaien mee  
We waaien mee  
We zaaien en zwemmen mee  
We splijten zeeën dwars door midden  
Wie niet zwemmen kan moet bidden  
En wie niet zwemmen kan moet bidden

Er vallen mensen uit de hemel  
Zet de vangnetten uit  
Er vallen mensen in het water  
Zet de vangnetten uit  
Leg je blote handen open  
Krom ze rond tot holle kommen  
Daar komen de mensen uit de hemel  
Leg je blote handen open  
Krom ze rond tot holle kommen  
Leg je blote handen open  
Haal die mensen uit het water  
Leg je blote handen open  
Laat ze niet liggen en verdommen

De wereld beweegt  
Ze duwt en ze trekt  
Ze zingt en ze zaait  
Ze deint en ze draait  
We deinen mee  
We draaien mee  
We grijnzen en graaien mee  
We gaan vooruit, met volle kracht  
We draaien door uit alle macht  
We tollen rond en klimmen op  
Maar wie vangt?  
Wie zwemt?  
Wie bidt?  
Wie sust?  
Wie kust?  
Wie blust?  
Wie draagt?  
Wie helpt?  
Wie wacht?

ENJOY RELAX  
FLIRT SMILE  
MUSE EAT  
ASK TOUCH/NEED  
TOUCH EACH OT

PLEASE  
~~X~~ ~~STEAR~~ DANCE TOUCH  
~~HOKE~~ WONDER FEEL  
~~T~~ SING LISTEN TALK  
~~EON~~ LOOK COMMUNICATE  
~~THER~~ USE CAMERA ~~ELASH~~







# John DeAndrea

1941 Verenigde Staten | [United States](#)

woont en werkt in Denver, Verenigde Staten | [lives and works in Denver, United States](#)

Ze ademt niet, maar door haar hyperrealistische huid, nagels, haren en houding lijkt ze net echt. De naakte vrouwfiguur is daarom een vreemde gewaarwording. Naar haar kijken voelt oncomfortabel, het heeft iets voyeuristisch. Haar afgewende blik zorgt voor een afstandelijke koelheid. Dat betekent ook dat ze geen contact maakt, wat het gevoel van begluren versterkt. John DeAndrea creëert vanaf de jaren zestig deze natuurgetrouwe beelden, daarmee staat hij in een lange traditie. Al vanaf de Griekse oudheid proberen kunstenaars de mens zo perfect mogelijk weer te geven. DeAndrea komt in zijn werken dichtbij het Westerse schoonheidsideaal, hoewel hij ook de imperfecties van zijn modellen overneemt. Wie in de ogen van de vrouw kijkt, ziet dat daar bijna onzichtbaar 'Remember the face of every man' in is geschreven. Het is een zin uit *I Shall be Released* (1968) van Bob Dylan (1941). Dylan zingt in dit lied over bevrijding, in letterlijke én geestelijke zin. Wellicht suggereert DeAndrea hiermee een eigen wil van de vrouw, die gevangen zit in het polyester waar ze van is gemaakt.

She may not be breathing, but with her hyper-realistic skin, nails, hair and pose render she seems to be real. This nude female figure therefore provokes a strange sensation. Looking at her feels uncomfortable somehow; there is an aspect of voyeurism to it. Her lowered gaze gives the impression of cool detachment. It means she herself makes no attempt at contact – which strengthens the feeling that we are spying on her. John DeAndrea has been creating these extremely life-like sculptures since the 1960s, work that places him firmly in a long tradition. Artists have been trying to depict the human figure as flawlessly as possible since ancient Greece. DeAndrea's sculptures come close to achieving the Western ideal of beauty – although the artist does integrate his models' minor imperfections as well. Peering into the woman's eyes, we can see the nearly-invisible words 'Remember the face of every man' written there. This is a lyric from *I Shall be Released* (1968) by Bob Dylan (1941). In the song, Dylan sings about liberation, in both the literal and psychological sense. Perhaps this is DeAndrea's way of suggesting that the woman possesses an individual will after all, trapped inside the polyester of which she is made.

## **Dawn** 1985

122 x 45,7 x 91,4 cm

polyester, haar, glas en olieverf

polyester, hair, glass and oil

# Jeppe Hein

1974 Denemarken | [Denmark](#)

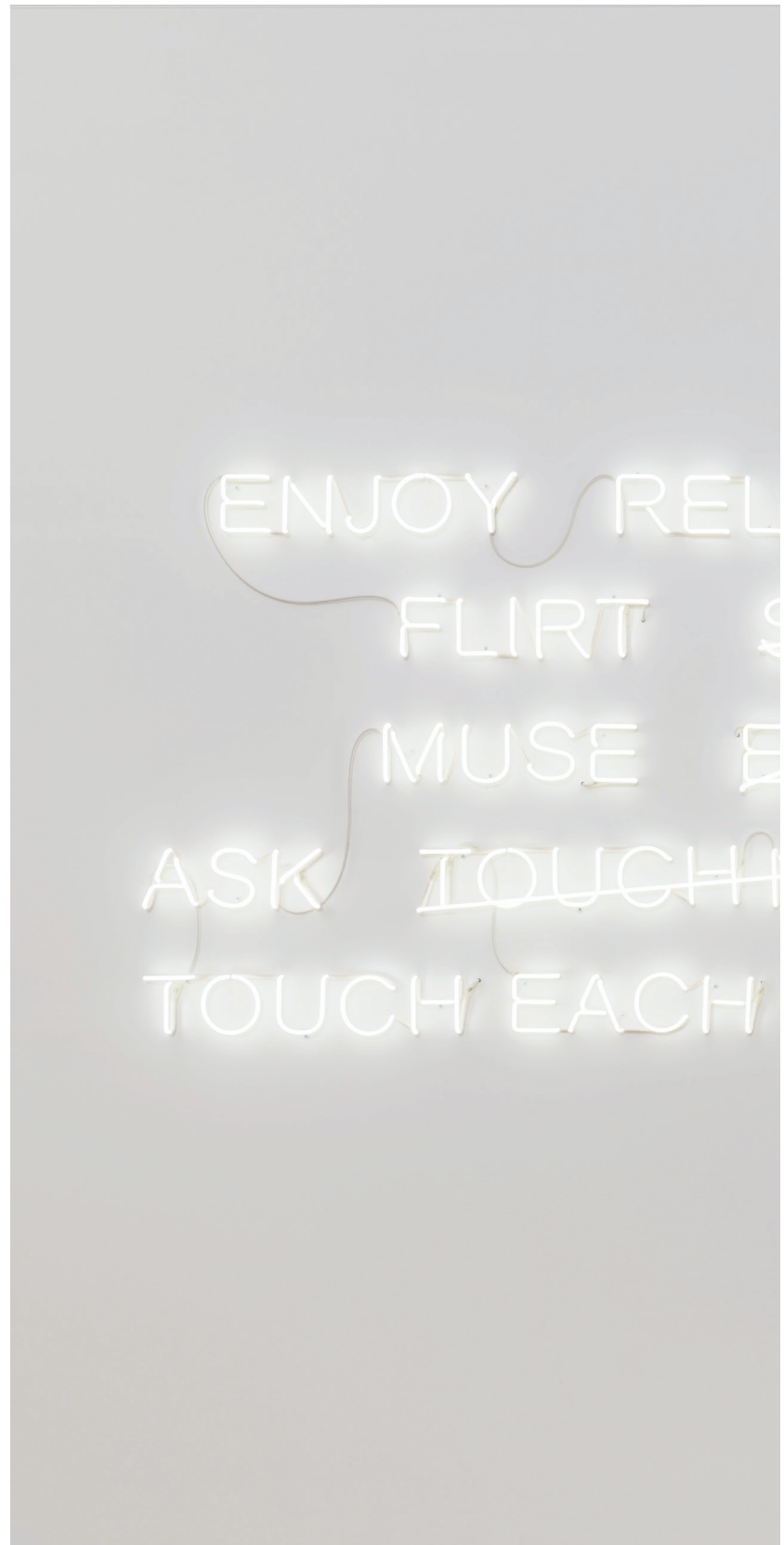
woont en werkt in Berlijn, Duitsland

[lives and works in Berlin, Germany](#)

Een wand vol met gebiedende woorden in neonletters die ons tot actie aanzetten. Jeppe Hein benadert ons op een vriendelijke manier – *Please...* – maar dwingt ons daarnaast bijna om te genieten, te voelen, te kijken. Hij spreekt ongeschreven gedragscodes aan, de conventies die we met elkaar hebben afgesproken. Regels over hoe we moeten zijn en wat normaal gedrag is. De felle letters schreeuwen naar ons dat wij niet mogen afwijken van het systeem en onze individuele gedachten opzij moeten schuiven. Hein is in zijn werk op zoek naar een directe reactie van de beschouwer. Zijn sculpturen en installaties combineert hij met architectuur en technologie, de kunstenaar mixt het functionele met het artistieke waardoor er een dialoog ontstaat tussen het werk, de beschouwer en de plek. Hierdoor is het werk eigenlijk pas voltooid wanneer wij ernaar kijken.

A wall filled with imperative neon letter words that move us to take action. Jeppe Hein addresses us in a friendly manner – *Please...* – but subsequently almost forces us to enjoy, to feel, to look. He appeals to unwritten behavioral codes, the conventions that we seem to have agreed upon together. Rules about how we should be and what normal behavior should look like. The bright signs are shouting at us not to deviate from the system and force us to turn away from our individual thoughts. While these words seem to encourage us to think and act in a positive manner, they also tend to make us feel oppressed. The bright signs are shouting at us not to deviate from the system and force us to turn away from our individual thoughts. In his work, Hein is after the viewer's direct response. Through combining sculpture and installation with architecture and technology, the artist mixes the functional with the artistic. By doing so, he creates a dialogue between the work, the viewer and the place. Therefore, the work is only complete when we look at it.

**Please...** 2008  
165 x 495 x 5 cm  
neon



PLEASE  
RELAX ~~STEAL~~ DANCE TOUCH  
~~SMOKE~~ WONDER FEEL  
EAT SING LISTEN TALK  
~~PHONE~~ LOOK COMMUNICATE  
H OTHER USE CAMERA ~~FLASH~~

# Daniel Spoerri

1930 Roemenië | **Romania**

woont en werkt in Wenen, Oostenrijk | **lives and works in Vienna, Austria**

Etensresten, lege glazen, een goed gevulde asbak: een doorsnee tafereel, alsof Daniel Spoerri en zijn vrienden net zijn opgestaan van tafel. Dit is een van zijn *Tableaux Pièges*, vrij vertaald 'betrapte schilderijen', die hij maakt sinds de jaren zestig. Een momentopname, verankerd als een stilleven. Na (en hij doet het ook weleens tijdens) een maaltijd met vrienden, lijmt Spoerri de objecten precies vast zoals ze op dat moment toevallig staan. Het fixeren en ophangen van alledaagse scènes laat ons niet alleen op een andere manier naar de werkelijkheid kijken. De actie van de kunstenaar doet ook denken aan een existentiële angst voor het vergankelijke. Alsof Spoerri bepaalde momenten letterlijk voor altijd wil bevriezen. Zijn *Tableaux Pièges* gaan voor Spoerri ook over het opeisen van een stuk wereld. Hij groeide op als jood in Roemenië, met een vader die opgepakt was door de nazi's, waarna hij met zijn moeder vluchtte naar Zwitserland. Met het vastlijmen van de voorwerpen claimt hij zijn eigen territorium.

Scraps of food, empty glasses, a brimming ashtray: a typical scene, as if Daniel Spoerri and his friends have just risen from the table. This is one of the artist's *Tableaux Pièges*, loosely translated as 'trapped paintings', which he has been making since the 1960s. We see a captured instant, frozen as in a still-life. After (and sometimes during) a meal with friends, Spoerri uses glue to fix the objects in place, precisely as they happen to be at that moment. Taking everyday scenes and making them permanent, hanging them for display, does more than simply allow the viewer to see reality in a different way. The artist's action also conjures associations with an existential dread, the fear of decay. It is as if he is attempting – quite literally – to preserve certain moments forever. For Spoerri, these *Tableaux Pièges* are about claiming a piece of the world as your own. He grew up in a Jewish family in Romania; after his father was captured by the Nazis, Daniel and his mother fled to Switzerland. By gluing the items in place, the artist says, he is claiming his own territory.



**Tableau Piège s.a.**

70 x 70 x 40 cm

assemblage op hout | **assemblage on wood**

# Henk Peeters

1925–2013 Nederland | the Netherlands

In de jaren zestig is Henk Peeters naast Armando (1929), Jan Schoonhoven (1914–1994) en Jan Henderikse (1937) één van de oprichters van de Nul-groep. De kunstenaarsgroep wil breken met bestaande tradities in de kunst en streven naar een nieuw begin, naar kunst die letterlijk bij nul begint en die voor iedereen toegankelijk is. Nul wil afrekenen met het idee dat een schilderij een plat vlak is waarop de illusie van een werkelijkheid wordt gesuggereerd. Traditionele materialen zoals brons en olieverf zijn uit den boze, in plaats daarvan gebruiken Peeters en zijn collega's gevonden voorwerpen of alledaagse materialen. Er ontstaan reliëfs en assemblages met een objectachtige, neutrale uitstraling. De menselijke hand van de kunstenaar is daarbij niet te bekennen.

Henk Peeters was among the founding members of the Nul group in the nineteen-sixties, along with Armando (1929), Jan Schoonhoven (1914–1994) and Jan Henderikse (1937). These artists wished to break with existing traditions and attempted to enact a new beginning in art, an art that begins literally from nothing – zero – and can be comprehended by all. The Zero movement wanted to dispense with the idea that a painting is a flat plane upon which the illusion of reality is suggested. Traditional media such as bronze and oil paint were out of the question; instead, Peeters and his compatriots used found objects or humble, everyday materials. Reliefs and assemblages were created with an object-like, neutral character.



**Ronde Watjes** 1962

200 x 90 x 2 cm

gemengde techniek met wattenbollen  
mixed media with cotton wool

# Om mee te slapen

Eva de Roovere

Eva de Roovere (1978) is zangeres. Na een opleiding klarinet, viool, piano en zang wordt ze de frontvrouw van de folkrockgroep Kadril, wint ze als eerste Belg het Leids Cabaret Festival met het duo Eeef & Co, lijft de groep Oblomow haar in als zangeres en maakt ze *Kleine Blote Liedjes*. In 2006 besluit ze haar eigen groep op te starten. Sindsdien maakt ze onder eigen naam vijf albums, de opnames van het een-na-laatste album *Viert* lopen samen met de dichtbundel *Positron*. **Bron** *Om mee te slapen* komt van het debuutalbum *De Jager* (2006)

In elke kont dezelfde veren  
Aan alle wijven dure kleren  
Op alle koppen hetzelfde kapsel  
Uit alle lijven hetzelfde sapsel

In elk café dezelfde vaten  
In elk gezicht dezelfde gaten  
Op elke ziel dezelfde krassen  
Uit alle boxen dezelfde bassen

Op alle borsten hetzelfde logo  
In alle bladen dezelfde porno  
Aan alle mannen dezelfde pensen  
Godganse dagen dezelfde mensen

En elke dief hetzelfde type  
Met elk lief dezelfde wippen  
Voor elk gras dezelfde heuvel  
En conversaties zijn gebeuzel

Als je niet wil denken dan kijk je toch tv  
Of drink je te veel whiskey en neem je iemand mee  
Om mee te slapen, om mee te slapen  
Als je niet wil doodgaan dan ga je op café  
En drink je te veel pinten en neem je iemand mee  
Om mee te slapen, om mee te slapen

Aan elke zee dezelfde rijken  
Langs elke weg weer dierenlijken  
En elke eeuw dezelfde leiders  
In elk gevecht dezelfde strijders  
Voor elke dienst dezelfde goden  
Voor elk gevoel dezelfde sloten  
En elke grens is een barrière  
En succes heet nu carrière

Als je niet wil denken dan...  
Als je niet wil doodgaan dan...

In elk hoofd dezelfde verzinsels  
Voor elke leer dezelfde beginsels  
Voor elk lied dezelfde rijmen  
Voor elk sprookje hetzelfde einde







# Tacita Dean

1965 Verenigd Koninkrijk | United Kingdom

woont en werkt in Berlijn, Duitsland | lives and works in Berlin, Germany



De serie *Kyogi Postcard Prototypes 1-6* bestaat uit zes ansichtkaarten, geschilderd op dunne houten panelen (kyogi in het Japans). De golf die op alle kaarten terugkomt is geïnspireerd op de beroemde prent van de Japanse kunstenaar Katsushika Hokusai (1760-1849). De originele golf van Hokusai wordt getrotseerd door roeiboortjes, met op de achtergrond de beroemde Japanse berg Fuji. Het laat zien hoe mensen in harmonie kunnen leven met de natuur. De mens is als nietig wezen niks bij de kracht van water, maar kan de schoonheid ervan – dankzij observerend vermogen en fijne motoriek – wel vangen in een beeld. De ansichtkaart is een terugkerend medium in het werk van Tacita Dean. Ze verzamelt kaarten, die ze vervolgens overschildert. In haar werk legt ze vast wat er is, wat dreigt te verdwijnen of al verdwenen is. Zo kunnen we ook haar fascinatie met ansichtkaarten interpreteren: dienend als een bericht van ver of een herinnering aan vroeger.

The series *Kyogi Postcard Prototypes 1-6* consists of six postcards painted on thin wooden panels (known in Japanese as kyogi). The wave featured on each of the postcards was inspired by the famous woodcut by Japanese artist Katsushika Hokusai (1760-1849). In Hokusai's original print, *The Great Wave off Kanagawa*, tiny rowboats approach the crest of the wave while the famous Mount Fuji rises in the background. The image shows how people can live in harmony with nature. Man is an insignificant creature compared to the water's awesome force; yet mankind is also able (thanks to our powers of observation and fine motor skills) to capture the beauty of that same water in art. Postcards are an oft-used medium in Tacita Dean's work. She collects existing cards, which she then paints over. In her work she captures and depicts what is, what is about to disappear or what has already vanished. This allows us to interpret her fascination with postcards in a specific light: they are messages from a faraway place or memories of a distant past.



**Kyogi Postcard Prototypes 1-6 2013**

20 x 137,8 x 7,5 cm

emaille verf en inkt op hout

enamel paint and ink on wood



# Guillermo Kuitca

1961 Argentinië | [Argentina](#)

woont en werkt in Buenos Aires, Argentinië | [lives and works in Buenos Aires, Argentina](#)

In *Bone Built for Eternity* valt het patroon gemaakt van botten op. Ze waren onderdeel van iets levends wat nu niet meer is. Het werk gaat over verlies en herinneringen die altijd zullen blijven. Hoewel de mens nooit letterlijk zichtbaar is in het werk van Guillermo Kuitca, is er altijd een sterk gevoel van menselijke aanwezigheid. Zijn werken lijken abstracte composities, maar de geometrische patronen zijn gebaseerd op plattegronden van gebouwen, theaters of gevangenissen. Zo ook in dit werk. Met botten maakte Kuitca een plattegrond van een klein appartement. De plattegrond staat symbool voor herinneringen aan geborgenheid en eenzaamheid, maar ze brengen ook het psychische landschap van ons huis in beeld.

The most immediately striking aspect of *Bone Built for Eternity* is the pattern made of bones. These objects were part of something that, once alive, no longer exists. This work deals with loss and memories that will linger forever. While people are never visible in Guillermo Kuitca's work in the literal sense, there is always a strong sense of the human presence. Although the works may appear to be abstract compositions, each geometric pattern is based on the floor plan of a building, theatre or prison. This piece is no exception. Kuitca has used bones to create a floor plan of a small flat. The floor plan symbolises memories of safety as well as loneliness. These remembrances also render the psychic landscape of the house visible.

**Bone Built for Eternity** 1991

200 x 140 cm

acrylverf op doek | [acrylic on canvas](#)

# Joseph Cornell

1903–1972 Verenigde Staten | **United States**

Deze 'doos' van Joseph Cornell ziet eruit als een snelle improvisatie, maar het tegendeel is waar. Hij verzamelt het materiaal voor zijn kijkdozen zorgvuldig. Dat kan soms wel jaren duren. Van vertrouwde en vreemde objecten bouwt hij vervolgens een nieuwe wereld. Hij gebruikt daarvoor van alles: fossielen, kevers, kurken, horlogeveren, vlinders, eieren, foto's et cetera. Hij creëert hiermee eigen geestelijke werelden, waarin wij een kijkje kunnen nemen. De werken maakt hij als eerbetoon aan vrienden en familie, maar ook aan beroemde ballerina's, filmsterren of mensen die belangrijk waren voor de kunstgeschiedenis. In *zonder titel (Medici Variant)* neemt hij de familie De' Medici als onderwerp. De Florentijnse familie had in de vijftiende eeuw een grote invloed op de kunst en de architectuur. Centraal staat het portret van een onbekend jongetje uit deze familie. Dit portret boeit vanwege het geheimzinnige aspect. Je niet weet wie hij is en in combinatie met zijn androgyne uiterlijk en dubbelzinnige uitdrukking, kun je eindeloos fantaseren over wie hij was.

This shadow box by Joseph Cornell appears to be the result of a hasty improvisation; in fact, the opposite is true. Cornell collected the materials for his dioramas with the greatest of care. It sometimes took years. After gathering these objects both familiar and unusual, he used them to construct a new world. He applied all manner of materials for the purpose: fossils, beetles, corks, watchsprings, butterflies, eggs, photographs and so on. In doing so, he created his own unique imaginary worlds, into which we are invited to peer. Cornell created these works as tributes to friends and family, but also as homages to famous ballerinas, movie stars or important figures in art history. In *untitled (Medici Variant)*, he takes the famous House of Medici as his subject. This fifteenth-century Florentine family exerted a great deal of influence on the art and architecture of their day. In the centre of the composition, we see the portrait of an unknown Medici boy. This portrait fascinates because of its secretive quality. The fact that it is impossible to know who the boy is, combined with his androgynous appearance and ambiguous expression, allows the viewer to speculate endlessly as to his identity.

**zonder titel (Medici Variant)**  
**untitled (Medici Variant)** 1955  
39,4 x 27,4 x 11,4 cm  
gemengde techniek | **mixed media**



# Louise Bourgeois en Tracey Emin

Louise Bourgeois 1911–2010 Frankrijk | France

Tracey Emin 1963 Verenigd Koninkrijk | United Kingdom

woont en werkt in Londen, Verenigd Koninkrijk | lives and works in London, United Kingdom



## Do Not Abandon Me 2009–2010

75 x 60 cm per werk | each

print en tekening op stof

print and drawing on cloth

Het gebeurt niet zo vaak dat twee gerenommeerde kunstenaars besluiten om voor een project de handen ineen te slaan. Voor deze serie wilde Louise Bourgeois zelf graag met Tracey Emin werken. Geen onlogische samenwerking: beiden gebruiken stof en borduurwerk, beiden gebruiken tekst, beiden gebruiken hun herinneringen aan vroeger en beiden gebruiken seksuele ervaringen in hun kunst. Bovendien waren ze bewonderaars van elkaars werk. Het resultaat zijn deze zestien intieme werken over identiteit, seksualiteit en de angst voor verlies en verlatenheid.

In de titel *Do Not Abandon Me* klinkt de angstschreeuw om verlaten te worden. Dat maakt de serie aangrijpend. Het werk begon bij Louise Bourgeois. Zij schilderde mannelijke en vrouwelijke torso's met krijt, kleurpotlood en gouache. Vervolgens zijn de silhouetten door Tracey Emin bewerkt met tekeningen en krachtige, emotioneel geladen teksten. De grootse opzet van Bourgeois met de detaillering van Emin maken van deze werken een spannend samenspel van kracht en kwetsbaarheid.





It isn't often that two famous artists decide to collaborate on a project together. This series came about because Louise Bourgeois herself was eager to work with Tracey Emin. The partnership made sense: both artists apply fabric and embroidery in their work, both use text, both integrate personal memories from childhood and both refer to sexual experiences in their art. Further, each admired the other's work. The collaboration yielded these sixteen intimate works about identity, sexuality and the fear of loss and abandonment.

The very title — *Do Not Abandon Me* — contains the primal scream stemming from fear of abandonment. This is what makes the series so moving. The work started in Louise Bourgeois' atelier. She painted male and female torsos in chalk, coloured pencil and gouache. Tracey Emin then continued to elaborate on the silhouettes, adding drawings and powerful, emotionally-charged texts. Bourgeois' broad strokes combine with Emin's fine detail to create works with an exciting interplay between strength and vulnerability.

# Tony Cragg

1949 Verenigd Koninkrijk | **United Kingdom**

woont en werkt in Wuppertal, Duitsland | **lives and works in Wuppertal, Germany**

Aan het begin van de jaren tachtig ontstaat in het Verenigd Koninkrijk een nieuwe vorm van beeldhouwkunst. In reactie op het dan overheersende minimalisme zoeken jonge Britse beeldhouwers een manier om kunst weer met het dagelijks leven te verbinden. Voor Cragg betekent dit dat hij beelden gaat maken met alledaagse voorwerpen die hij op straat vindt. Afgedankte objecten met een verleden, waarschijnlijk door vele handen gegaan: potten, pannen, een bouwhelm, een krukje, een klerenhanger, een vat, een tafel, een kast en een lekke bal. Voor *Blue Horn (Axt)* – een vroeg werk – verzamelt Cragg veertig voorwerpen in verschillende kleuren blauw en ordent ze vervolgens naar grootte in de vorm van een sikkel. Dit is een verwijzing naar een van de oudste gereedschappen van de mens om op het land graan mee te oogsten. Daarmee plaatst Cragg de gevonden voorwerpen in een andere context en geeft ze een nieuwe betekenis. Hij creëert op deze wijze een ruimte om vrij te associëren en laat je anders kijken naar de gewone, alledaagse spullen.

In the early 1980s, a new form of sculpture emerged in the UK. As a reaction to the then-dominant minimalism, young British sculptors began seeking a way to reconnect art with everyday reality. For Cragg, that meant creating sculptures using ordinary objects he found lying about in public spaces and in the street. These are discarded things, things with a past, that have likely passed through many hands: pots, pans, a workman's helmet, a stool, a coat hanger, a barrel, a table, a cupboard and a deflated ball. For *Blue Horn (Axt)* – an early work – Cragg collected forty objects, painted them in various shades of blue and then arranged them according to size so that, viewed together, they form a sickle shape. This is a reference to one of mankind's earliest tools, used in agriculture to harvest grain. In this way, Cragg has placed the found objects in a different context and thereby lent them a new meaning. He creates space for free association on the viewer's part, allowing him or her to see ordinary, unremarkable items in a whole new light.

## **Blue Horn (Axt)** 1982

175 x 350 x 434 cm

geverfd hout, metaal, ijzer, rubber,  
plastic en karton | **painted wood, metal,  
iron, rubber, plastic and cardboard**



# Francis Alÿs

1959 België | Belgium

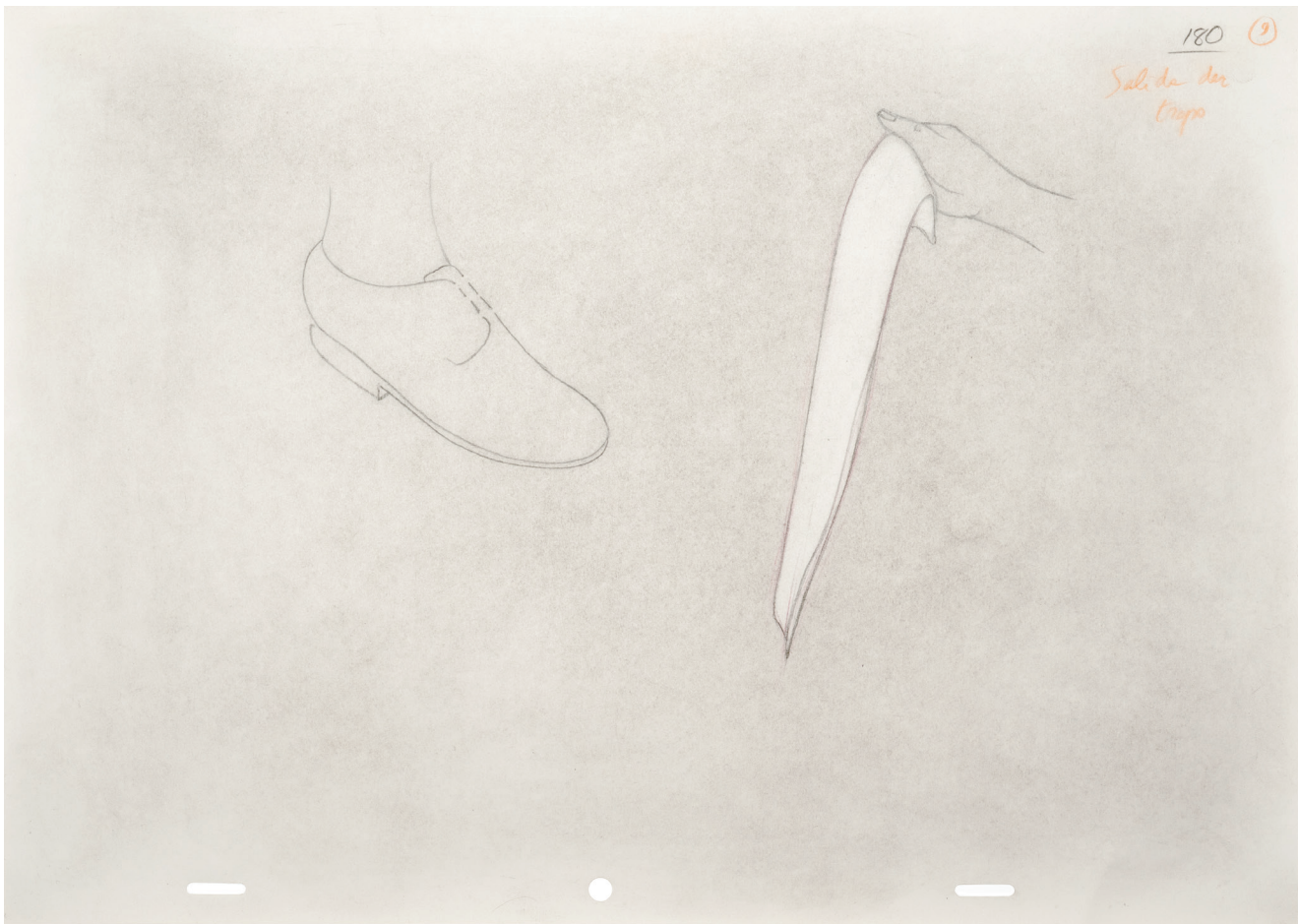
woont en werkt in Mexico-Stad, Mexico | lives and works in Mexico City, Mexico

Een hand poetst een schoen. De ritmische handeling van het poetsen wordt begeleid door een vrouwelijke zangstem en een melancholisch klinkende klarinet. Na verloop van tijd horen we enkel nog een a capella uitvoering van de tekst die door de kunstenaar zelf geschreven is. De animatie blijft zich herhalen, net zoals de schoenpoetser keer op keer dezelfde beweging maakt. Francis Alÿs maakt in de periode 1996-2007 honderden tekeningen die de basis vormen voor dit werk. Het ambachtelijke van het zorgvuldige tekenen reflecteert het beroep van de schoenpoetser dat we hier zien, een beroep dat Alÿs veel tegenkomt in de straten van zijn woonplaats Mexico-Stad. Het zijn de onzichtbare, dienstbare mensen in de schaduw van het leven. De *blues* in de titel lijkt hiernaar te verwijzen. Met het werk laat Alÿs zien dat het schoenpoetsen een te waarderen vaardigheid is, een die zelfs schoonheid bezit.

A hand polishes a shoe. The rhythmical motion of the polishing is accompanied by a female voice singing and a melancholy-sounding clarinet. After a while, all we can hear is an a capella rendition of a text written by the artist himself. The animation repeats itself as well, just as the shoe-shiner makes the same motion time and time again. In the period from 1996-2007, Francis Alÿs created hundreds of drawings that serve as the basis for this work. The craftsmanship of that careful drawing alludes to the profession of shoe-shiner, which we see here. Alÿs frequently encounters people with this job in the streets of Mexico City, where he lives. These are the invisible service providers, living in the shadows away from the spotlight. This would seem to be what the 'blues' of the title are referring to. In this piece, Alÿs demonstrates that shoe-shining is a valuable skill – even one that possesses a beauty.



**Bolero (Shoe Shine Blues)** 1996-2007  
24 x 34 cm per werk | each  
animatie 9'40" en grafiet op velum  
animation 9'40" and graphite on vellum







# Hans-Peter Feldmann

1941 Duitsland | **Germany**

woont en werkt in Düsseldorf, Duitsland | **lives and works in Düsseldorf, Germany**



**Man and Woman with Red Nose** 2013

63 x 46 cm per werk | **each**

olieverf op doek | **oil on canvas**

Je zou Hans-Peter Feldmann misschien eerder een verzamelaar noemen dan een maker. Zo spaart hij onder meer amateurfoto's en struint hij vlooienmarkten af naar afgedankte schilderijen. Zijn manier van werken lijkt in niets op die van de traditionele kunstenaar. Hij zet alledaagse en herkenbare beelden naar zijn hand, met absurde en soms raadselachtige resultaten. Hij blaast nieuw leven (en betekenis) in oude objecten door er een hedendaagse draai aan te geven.

Al eeuwenlang laten mensen zich portretteren en worden als het ware vereeuwigd op doek. Deze bedoeling draait Hans-Peter Feldmann 180° om, door de portretten zich toe te eigenen. In het tweeluik *Man and Woman with Red Nose* manipuleert Feldmann twee klassieke portretten van een Duits echtpaar uit 1833, door hen een clownsneus (plus elastiekjes) te geven. De werken functioneren nu niet langer als portretten van deze mensen, maar als nieuwe betekenis van een andere tijd.

One might consider Hans-Peter Feldmann more of a collector than an artist. He collects things like amateur photographs, for instance, and scours flea markets in search of secondhand paintings. In every aspect, his method is radically different than that of a traditional artist. He takes ordinary, familiar images and puts his own spin on them, with absurd and sometimes enigmatic results. He breathes new life (and meaning) into old things by adding a contemporary twist.

People typically commission a portrait in order to immortalise themselves. Hans-Peter Feldmann, however, turns this notion on its head by co-opting these portraits himself. In the diptych *Man and Woman with Red Nose*, he manipulates two classical, serious portraits – of a German husband and wife in 1833 – by painting clown noses onto their faces, complete with elastic strings. They are no longer the portraits of these particular individuals, but function as a new signification of another time period.



# Ai Weiwei

1957 China

woont en werkt in Berlijn, Duitsland | lives and works in Berlin, Germany



## Coca Cola Vase 2015

46 x 35 x 35 cm

aardewerk met verf en potlood

earthenware with paint and pencil

Dit is een antieke vaas van neolithisch aardewerk (5000-3000 voor Christus). Ai Weiwei schilderde hierop het beroemde logo van Coca-Cola, waarmee hij de vaas van zijn oorspronkelijke context ontdoet en er een hedendaags artikel van maakt. Ai laat hiermee twee tegenstrijdige werelden botsen. Het herinnert ons aan culturen van verschillende tijden met elk hun eigen karakteristieken. Op de vaas zijn nog de potloodlijntjes te zien waarmee Ai het logo erop gezet heeft en vervolgens heeft ingevuld met rode verf. Dit vormt een contrast met de machinale manier waarop het logo normaal gesproken op producten geplaatst wordt. De hand van de kunstenaar is hierin nog zichtbaar: een mens die een massaproduct op ambachtelijke wijze vervaardigt. Ai begon in 1994 met het toevoegen van het logo van Coca-Cola op historische producten uit de Chinese cultuur. Het is zijn langstlopende seriematige werk. Op deze manier maakt hij relieken van zijn eigen cultuur. Het logo van Coca-Cola is voortgekomen uit een reis die Ai op latere leeftijd naar New York maakte, waar hij in aanraking kwam met de 'American Dream': het idee dat alles mogelijk is. Het logo staat voor hem dan ook symbool voor vrijheid, wat contrasteert met de cultuur uit zijn geboorteland.

This is an ancient earthenware vase from the Neolithic period, 5000-3000 BC. Ai Weiwei has painted the famous Coca-Cola logo onto it, stripping the vase of its original identity and turning it into a contemporary object. In doing so, Ai produces a collision between two contradictory worlds. It reminds us of cultures from various eras, each with its own set of characteristics. Looking at the vase, we can still see the pencil lines with which Ai first sketched out the logo before filling it in with red paint. These traces pose a contrast to the automated way in which logos are usually placed on products by machines. The mark of the artist's hand remains visible here: it is an object of mass production, crafted by a person using traditional techniques. Ai began adding the Coca-Cola logo to historical objects from Chinese culture in 1994. It is his longest-running series of works. In this way, he is creating relics from his own civilisation. The Coca-Cola logo was inspired by a journey Ai took to New York as an adult, when he first encountered the American Dream: the idea that anything is possible. For him, therefore, the logo symbolises freedom – something quite different than the culture of his homeland.

# Anya Gallaccio

1963 Schotland | [Scotland](#)

woont en werkt in San Diego, Verenigde Staten | [lives and works in San Diego, United States](#)

Hoewel visnetten tegenwoordig industrieel vervaardigd worden, is deze op ambachtelijke manier tot stand gekomen. Dit is een echt visnet, handgeknoopt door Spaanse vissers, maar dan van gouddraad. Het werk hangt als een lijntekening tegen de wand. *If Recollecting Were Forgetting* is ook de eerste zin van een gedicht van Emily Dickinson (1830-1886). Het gaat over de wens om niet vergeten te worden, maar ook over de angst dat herinneren verbonden is aan vergeten, dat herinneringen vervliegen op het moment dat je ze ophaalt. Het zet je aan het denken over hoe we ons verhouden tot herinneringen en alles wat we weer zijn vergeten.

Although today's fishing nets are produced by machines in an industrial setting, the technique originated as a form of handicraft. This is a real fishing net, hand-knotted by Spanish fishermen – but using gold wire rather than twine. The work hangs against the wall like a line drawing. Anya Gallaccio drew its title, *If Recollecting Were Forgetting*, from a poem by Emily Dickinson (1830-1886). The poem is about the desire to be remembered, as well as the fear that memory is irrevocably linked to forgetfulness. It's the idea that memories tend to fade at the very moment you try to retrieve them. This piece prompts us to contemplate our relationship to our memories, along with all the things we have once again forgotten.

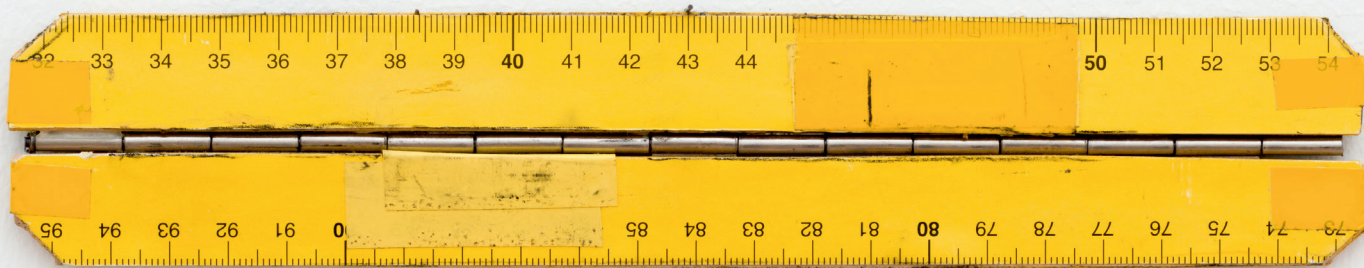
## **If Recollecting Were Forgetting**

2006-2013

300 x 180 cm

gouddraad en pinnen | [gold wire and pins](#)





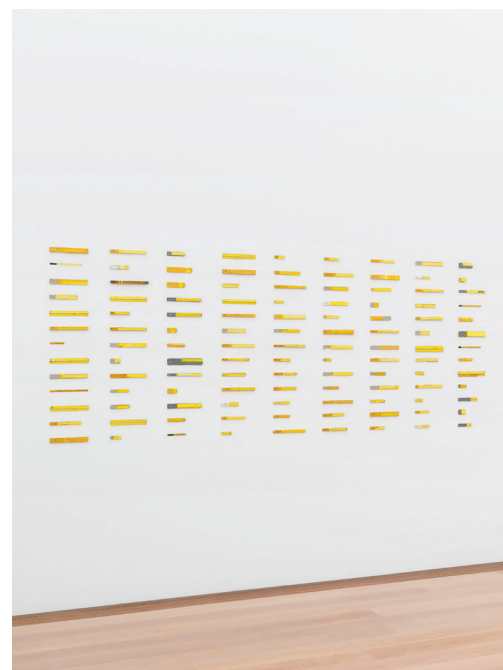
# Jérôme Touron

1967 Frankrijk | France

woont en werkt in Parijs, Frankrijk | lives and works in Paris, France

*Règlement* bestaat uit een reeks van meetinstrumenten, waarvan sommigen kloppen en anderen niet. In totaal bevat het werk van Jérôme Touron 117 zelfgemaakte stukjes meetlat van verschillende lengtes en materialen, zoals hout, karton en metaal. Het geheel doet denken aan een verzameling. Van een afstand zijn de cijfers en andere meetaanduidingen niet te zien en lijkt het vooral op een verzameling linialen. Van dichtbij is de menselijke hand terug te vinden, die met onder andere potlood, pen, tape, hout en metaal in de weer is geweest. Soms vallen tekens weg en worden er dingen overlapt. Sommige meetinstrumenten deugen niet helemaal: het zijn merkwaardige latjes die niet bestaande afstanden lijken te moeten meten. Hierdoor wordt het strakke meten, wat we kennen als het ultieme objectieve, iets van het gevoel. Tevens lijkt het werk te verwijzen naar de mens die de wereld graag wil kunnen berekenen en meten. We proberen grip op de wereld te krijgen door cijfermatigheden, ook al is dat niet per se 'de waarheid'. Het Franse woord *règlement* betekent meerdere dingen. Het betekent 'metingen', 'reglement' of 'richtlijn', maar ook 'betaling' of 'afrekening'. Net als de titel draagt ook het werk verschillende betekenissen.

*Règlement* consists of a series of measuring instruments, some of which are accurate and some of which are not. In total, this work by Jérôme Touron includes 117 pieces of yardstick made by the artist himself, of varying lengths and materials such as wood, cardboard and metal. Taken together, the whole forms a kind of collection. From a distance, the numbers and other marks of measurement cannot be seen and the work looks mainly like a grouping of rulers. When viewed up close, however, the results of a human hand can be seen — someone has been busy with pencil, pen, tape, wood and metal. Numbers are missing here and there; some aspects overlap one another. Several of the measuring instruments are rather useless — these remarkable rulers seem to tick off non-existent units of distance. And as a result, obtaining precise measurements (which is what we tend to consider the ultimate purpose of these objects) becomes a matter of intuition rather than exactitude. Simultaneously, the work seems to refer to the human urge to measure and quantify the world around us. We attempt to gain control of things by applying numbers to them, even if these are not necessarily the 'truth'. The French word *règlement* has multiple meanings. It can mean 'measurement', 'regulation' or 'rules', but also 'payment' or 'settlement'. This variance in meaning extends not only for the title but for the work as well.



## **Règlement** 2014

123 x 313 x 2 cm

hout, metaal, tape en papier

wood, metal, tape and paper

# Esther Tielemans

1976 Nederland | [the Netherlands](#)

woont en werkt in Amsterdam, Nederland | [lives and works in Amsterdam, the Netherlands](#)



## YOU 2014

10 x 10 x 3,5 cm | 20 x 10 x 3,5 cm

acrylverf en epoxy op multiplex

[acrylic paint and epoxy on plywood](#)

Dit werk van Esther Tielemans heet *YOU*, maar het vierkant en de rechthoek vormen samen de letter 'i'. Gelijk wordt duidelijk dat het gaat over jij en ik (*you and I*). De vierkante punt is mat, het grotere rechthoek is hoogglans zwart. In al haar werk speelt Tielemans met de reflectie van licht en hoe verschillende materialen en oppervlaktes het licht vangen en weerkaatsen. Het verschil tussen mat en glans speelt ook in *YOU* een belangrijke rol. Het rechthoekige blinkende paneel doet zich voor als een waterspiegel, een diepzwarte vijver in het midden van de nacht. Hierin zie we onze eigen reflectie, ons eigen ik. Zo krijgt dit abstracte werk toch een figuratief element. "Door reflectie kun je de realiteit nooit uitbannen. Die is altijd aanwezig", aldus de kunstenaar. Niet alleen de voorkant van de panelen vallen op, ook de zijkanten van Tielemans' werken zijn belangrijk. Hoe strak de hoogglans epoxyhars ook op de voorkant aangebracht is, de verfsporen aan de zijkant verraden hoe gelaagd het werk is. Sporen die het werk een menselijke kant geven.

Although this piece by Esther Tielemans is entitled *YOU*, the square and rectangle are arranged to form the letter 'i'. Immediately, the subject of the work is apparent: it is about you and I. The square 'dot' has a matte finish, while the larger rectangle is a glossy black. In all her work, Tielemans plays with the movement of light and the way in which various materials and surfaces capture and reflect this light. The difference between the matte and shiny surfaces takes on an important role in *YOU* as well. The glossy rectangular panel imitates the darkly shining surface of a pool of water, like a pitch-black pond in the middle of the night. In it, we can see our reflections, our own beings. This lends a figurative element to the otherwise abstract work. "The reflectiveness makes it impossible to dispense with reality. It is always present," according to the artist. While the fronts of the panels attract the viewer's eye, the sides of Tielemans' works are also significant. Despite the smooth perfection with which the glossy epoxy resin has been applied to the front, the paint marks and drips on the side reveal how many layers have gone into the piece. These traces soften the appearance of the artwork, adding a human touch.

# Silvia B.

1963 Nederland | **the Netherlands**

woont en werkt in Rotterdam, Nederland | **lives and works in Rotterdam, the Netherlands**



## **Blanche LeBlanc** 2008

145 x 125 x 64,5 cm

opgezet aapje met nagellak in vitrinekast

**stuffed monkey with nail polish in display case**

Ze bewondert haar perfecte manicure: ze strekt haar pootje sierlijk voor zich uit en ze glimlacht tevreden. Op het eerste gezicht ziet het aapje er vertederend uit, maar het roept ook een vervreemdend gevoel op. Het wezen zit ergens tussen dier en mens. Silvia B. stelt in haar werk thema's als schoonheid en normaliteit aan de orde, waarbij ze op subtiele wijze de grenzen van ons oordeel over esthetiek en ethiek oprekt. Ze is steeds op zoek naar het grijze gebied waarin niets is wat het lijkt, want zoals de kunstenaar zelf zegt: "Zodra je twijfelt aan iets, begint het echte denken". Haar beelden zijn zo mooi en verleidelijk mogelijk, maar tegelijkertijd verontrust het menselijke gedrag van de dieren. Met schoonheid en verwarring speelt Silvia B. een spel van aantrekken en afstoten. In haar ogen wordt de mens nog altijd gedreven door instinctieve verlangens en angsten. In die zin is *Blanche LeBlanc* een spiegel voor ons: door dit gedrag vreemd te vinden bij een dier, worden we ook aan het denken gezet over onze eigen ijdelheid.

She admires her flawless manicure, gracefully extending one paw, with a smile of satisfaction on her face. At first glance, this monkey may appear moving – yet something about her prompts an uneasy feeling. It is a creature somewhere between animal and human. Silvia B. addresses themes such as beauty and normalcy in her work; in doing so, she subtly pushes the boundaries of our convictions concerning aesthetics and ethics. She is constantly in search of the grey area in which nothing is what it seems. After all, as the artist puts it: "Once you start to doubt a thing, that's when you truly start thinking." While her sculptures are as beautiful and seductive as she can make them, at the same time, the human behaviour of the animals is disturbing. Silvia B. uses beauty and confusion to orchestrate a game of attraction and repulsion. To her mind, human beings remain driven by instinctive desires and fears. In that sense, *Blanche LeBlanc* is a kind of mirror for the viewer: because we find this behaviour strange in an animal, we are prompted to think about our own vanity as well.

# Hohol

Ernest van der Kwast

Ernest van der Kwast (1981) is schrijver van onder meer de romans *Mama Tandoori* en *De ijsmakers*. Onlangs verscheen *Jouw toekomst is mijn toekomst*, waarin de verhalen van vier vluchtelingen zijn opgetekend.

Ernest van der Kwast (1981) is author of novels such as *Mama Tandoori* and *The Ice-Cream Makers*. Recently, *Jouw toekomst is mijn toekomst* (*Your future is my future*) was published, in which he wrote down the stories of four refugees in the Netherlands.



Ik ben de enige bezoeker in het Literatuurmuseum van Odessa. Er zijn negen suppoosten, in elke zaal één. Het zijn allemaal vrouwen en ze lijken op elkaar: grijze krullen, groeven in het gezicht, wandelstok in de hand. Bejaard, maar nog zeer actief. De suppoosten van het Literatuurmuseum volgen de bezoeker alsof ze een spion zijn in een Bond-film.

In de eerste zaal, de gouden kamer, denk ik nog dat ik een rondleiding krijg, maar de vrouw die met mij meeloopt, zwijgt als het graf van Poesjkin. Als ik een ingelijste krantenpagina bekijk, voel ik opeens een stok tegen mijn bovenarm. De suppoost buldert iets in het Oekraïens. Het klinkt niet als de uitleg van een gids, meer als: 'Nog één stap en ik sla je bril van je hoofd.' Ik deins achteruit en vlucht de gouden kamer uit.

In de volgende zaal dringt een andere bejaarde zich aan mij op. Ze wil mijn kaartje zien. Ik haal mijn toegangsbewijs uit mijn broekzak. Nadat ik het had gekocht bij de kassa, werd het ruw doormidden gescheurd. De suppoost van de tweede zaal bestudeert nu beide delen, maar lijkt geen samenhang te zien. Ik kuch, ik wil de tentoonstelling bekijken; zeldzame boeken, portretten van schrijvers, relikwieën. Maar de suppoost laat mij er niet door. Wie de grens tussen Polen en Oekraïne wil oversteken, moet gemiddeld twintig uur wachten. Even denk ik dat ik ook zo lang moet wachten om van de ene naar de andere zaal van het Literatuurmuseum te mogen. Dan gebeurt er een wonder. De suppoost laat mij erdoor. Ik word toegelaten in een zaal met voorwerpen die ooit aan schrijvers toebehoorden. Pronkstuk is een schaar, maar het kaartje dat informatie moet verschaffen is in het cyrillisch opgesteld. Ik fantaseer dat het de snorschaar is van Gogol, de suppoost verbeeldt zich echter dat ik de schaar wil stelen. Ze wurmt zich tussen mij en de schaar in en houdt haar wandelstok voor haar borst. Het is duidelijk: ze is bereid voor de schaar te sterven.

In de volgende zaal, waar een zeldzame uitgave van *Dode zielen* ligt, gooi ik de handdoek in de ring. Als ik een foto wil maken van het boek, doet de suppoost de lichten uit. "Hohol," hoor ik haar schreeuwen. Want Gogol wordt in Oekraïne Hohol genoemd. Het klinkt angstaanjagend, in het donker: "Hohol! Hohol!" Het is alsof de suppoost zijn dode ziel tot leven wil wekken. Ik verlaat het Literatuurmuseum van Odessa, zoals ik ooit het spookhuis in Pony Park Slagharen verliet: via de nooduitgang.

Buiten slaat de kou me in mijn gezicht. Het is december, de wind geselt. Het weerhoudt een bruidspaar er niet van om zich te laten fotograferen voor het prachtige operagebouw

I am the sole visitor in the Odessa Literature Museum. There are nine museum attendants, one in each gallery. All are women and all look alike: grey curls, lined face, cane in hand. Elderly, but still quite active. The attendants in the Literature Museum shadow visitors as if they were spies in a Bond film.

In the first gallery, the golden room, I'm still hopeful I might get a guided tour — but the woman following at my heels is as silent as Pushkin's grave. As I examine a framed page of newsprint, I suddenly feel a cane touch my upper arm. The attendant barks something or other in Ukrainian. It doesn't sound like a museum docent's explanation; rather a kind of, "Take one more step and I'll knock your glasses off." I jump back and beat a hasty retreat from the golden room.

In the next gallery, I'm accosted by yet another elderly woman. She wants to see my ticket. I retrieve the proof of admission from my trouser pocket. After I bought it at the register, it was torn in half rather violently. The attendant for the second gallery now peers at both halves, although she doesn't seem to see the connection. I clear my throat, eager to begin viewing the exhibition: rare books, portraits of writers, various relics. But the attendant won't let me pass. When you want to cross the border between Poland and Ukraine, you'll wait an average of twenty hours. For a moment, I suspect I'll need to wait just as long to move from one gallery of the Literature Museum to the next. And then: a miracle occurs. The attendant lets me pass. I am ushered into a gallery filled with objects that once belonged to writers. A pair of scissors has unmistakable pride of place, but the accompanying information card is printed in Cyrillic script. I imagine that these are the very scissors Gogol used to trim his moustache; the attendant, for her part, imagines I plan to steal the scissors. She squeezes past, planting herself between me and the scissors, her cane raised to her chest. This much is clear: she will lay down her life to protect these scissors.

In the next gallery, where a rare edition of *Dead souls* is on display, I end up throwing in the towel. When I try to take a picture of the book, the attendant turns out the lights. "Hohol," I hear her yell. In Ukraine, Gogol is known as Hohol. The effect is terrifying in the dark: "Hohol! Hohol!" It's like the attendant is trying to wake the author's own dead soul. I leave the Odessa Literature Museum the same way I once left the haunted house attraction in a pony-themed amusement park: via the emergency exit.

Outside, cold hits me like a slap in the face. It is December

uit 1887. De bruid is in het wit, haar schouders zijn bloot. Ze lacht fier en gelukkig, hoewel ze bibbert op haar hakken. De bruidegom houdt haar hand vast, alsof hij de hond uitlaat. De situatie roept om heldenmoed. Schaak deze vrouw, schreeuwt een stem in mij, bevrijd haar van een eentonig bestaan. Maar ik loop door, handen in mijn zakken, hoofd in mijn kraag. Ik ben geen held: ik laat me verjagen door bejaarde Bond-girls.

'There are places one never forgets,' noteert de Amerikaanse schrijver James Salter in *There & Then*, zijn verzamelde reisverhalen. Om te vervolgen met grafakkers op de prairies in het Westen van Amerika, de militaire begraafplaats in Anzio, Italië, waar een vrouw in een steen liet beitelen: 'Aan mijn dode echtgenoot, goede vader, goede soldaat, goede man.'

Ik zal nooit de sekswinkel in Odessa vergeten. Treurig als een kerkhof, desolaat als een prairie. Ik ga naar binnen omdat ik nog nooit in een sekswinkel ben geweest, bang dat iemand me zou zien, me zou herkennen. In Odessa ben ik onzichtbaar. Ik open vastbesloten de deur. Het is levenslange nieuwsgierigheid, en toegegeven: eenzaamheid.

Ook in de sekswinkel ben ik de enige bezoeker. Gelukkig is er maar één verkoopster. Ze leest een tijdschrift en knikt als ik binnenkom.

De artikelen liggen in schappen, zoals in de supermarkt. Maar dan een supermarkt in een land waar extreme schaarste heerst. In sommige schappen ligt niets, behalve stof. In andere schappen ligt van elk voorwerp één exemplaar. Eén vibrator, één penisring, één setje pleasure balls. Treuriger kan een sekswinkel niet zijn. Alleen het schap met zweepjes is vol. Misschien een roekeloze aankoop, overmoed in betere tijden.

Ik blijf staan voor een doos waar een dikke laag stof op ligt. Als ik het er met mijn hand afveeg, zie ik de billen van een vrouw verschijnen. Even weet ik niet wat ik zie, maar anders dan in het Literatuurmuseum heb ik alle tijd om het tentoongestelde te bestuderen. De uitleg is ook gewoon in het Engels: 'Full size rear entry.' En: 'Real Feal Super Skin.' Een gids is overbodig.

Ik denk aan eenzaamheid als iets wat kan groeien, wat almaar groter wordt. Maar kan eenzaamheid zo groot worden dat je getroost wil worden door een anus van synthetisch materiaal?

De verkoopster kijkt pas op als ik de doos voor haar neerleg. Tot mijn verbazing verschijnt er een glimlach op haar gezicht, de lach van iemand die stofzuigers verkoopt, of

and the wind cuts like a whiplash. Which doesn't stop a bride and groom from having their picture taken in front of the beautiful opera house from 1887. The bride is dressed in white; her shoulders are bare. Although she's shivering atop her high heels, she flashes a bright, happy smile. The groom keeps a firm grip on her hand, like he's walking the dog. The situation calls for heroism. *Seduce this woman, run away with her*, a voice inside me screams, *free her from a monotonous existence*. But I walk on, hands in my pockets, neck hunched into my coat collar. I'm no hero — I let geriatric Bond girls scare me off.

"There are places one never forgets," the American writer James Salter notes in *There & Then*, his collection of travel essays. He then goes on to describe graveyards on the prairie in the American West and the military burial ground in Anzio, Italy, where a woman had a stone inscribed: *To my late husband... good father, good soldier and good man*.

I'll never forget the sex shop in Odessa: sad as a churchyard, desolate as a prairie. I go inside because I've never been in a sex shop before; I was always afraid someone would see me, that I'd be recognised. Here in Odessa, I am invisible. I open the door, resolute. It's a lifelong curiosity that moves me — and, admittedly, loneliness.

Inside the sex shop, I am once again the only visitor. This time, luckily, there is only one female attendant. She's reading a magazine and nods as I come in.

The wares are arranged on shelves, like in the supermarket. Or rather, like a supermarket in a country where a massive food shortage is raging. Some shelves are bare except for dust. On other shelves, there is a single example of each article. One vibrator, one cock ring, one set of Ben Wa balls. It's about as sad as a sex shop can be. Only the shelf displaying whips is full. Possibly a reckless, ill-advised purchase — overconfidence in better times.

I pause for a moment in front of a box coated by a thick layer of dust. Brushing it off with my hand, a woman's buttocks are revealed. For a moment, I'm unsure what I'm seeing — but here, unlike in the Literature Museum, I have all the time in the world to study the objects on display. The packaging is printed in English: "Full Size Rear Entry." And: "Real Feal Super Skin." No need for further instructions.

I think of loneliness as something that can grow, that just keeps getting bigger. But can loneliness become so large that you seek comfort in an anus made from synthetic material?

broodroosters. Ze zegt iets. De verkoopster wijst op de doos en vraagt iets in het Oekraïens.

‘Do you speak English?’

De vrouw gaat onverstoort door in het Oekraïens. Ze wijst met een enorme, glanzende nagel op de vagina. ‘Hohol,’ hoor ik haar zeggen. Ik geloof mijn oren niet. Dan hoor ik het haar weer zeggen, luid en duidelijk, ijzingwekkend: ‘Hohol.’ Ik wil wegrennen, vluchten, de straat op, de hoek om, de beroemde Potemkin trappen af. De Zwarte Zee in.

De verkoopster bukt en haalt een pakje batterijen tevoorschijn. Volgens mij wil ze weten of ik batterijen wil hebben voor de vagina, die waarschijnlijk kan trillen.

Ik knik.

De batterijen verdwijnen samen met de doos in een doorzichtige plastic tas. Van discrete verpakkingen hebben ze hier niet gehoord. Het kost me moeite om de tas op straat niet onder mijn jas te stoppen. Schaamte is overal. Maar als ik langs het Literatuurmuseum loop, voel ik ook iets anders: trots, en dorst naar wraak. Niet hier, niet in Odessa, niet nu, maar ooit, in Den Haag, in het Literatuurmuseum, zal ik wraak nemen. Ik zal bekend zijn, wereldberoemd, en mijn *full size rear entry* van *real feal super skin* zal tentoon worden gesteld. Als relikwie van de schrijver die ooit eenzaam en ongelukkig was. En iedereen mag dichtbij komen, iedereen mag mijn vagina aanraken. Niemand zal met een stok te lijf worden gegaan. Ook niet de bezoeker die met zijn broek op zijn enkels het synthetische materiaal binnendringt. Want dit is mijn wens: troost voor iedereen.

The shop assistant doesn’t look up until I lay the box on the counter in front of her. To my surprise, a smile appears on her face; it’s the smile of a vacuum-cleaner salesman, or someone flogging toasters. She says something. The shop attendant points to the box and asks me a question in Ukrainian.

“Do you speak English?”

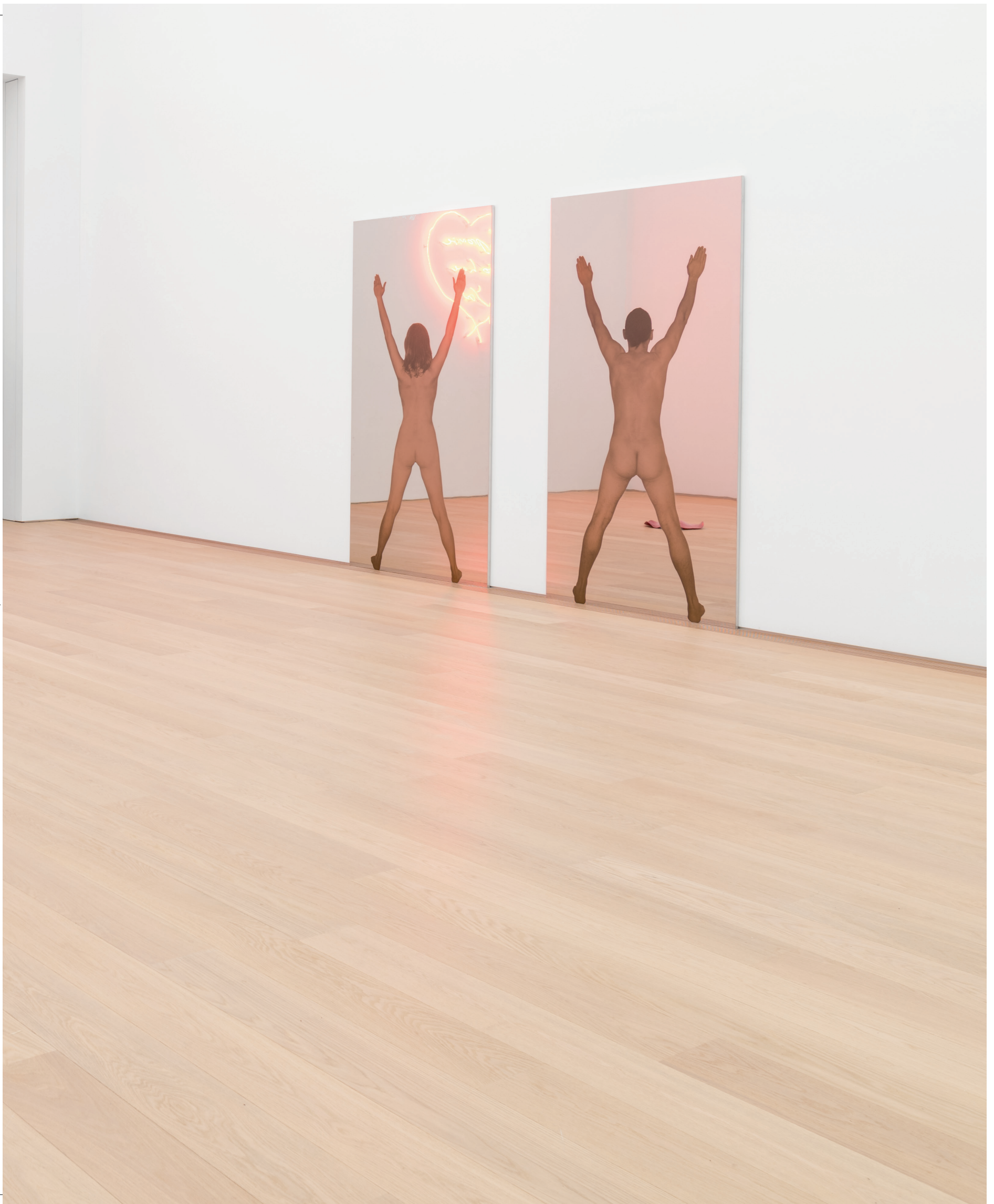
Undeterred, the woman continues in Ukrainian. She points a vast and glossy fingernail at the vagina. “Hohol,” I hear her say. I can’t believe my ears. Then I hear her say it again, loud and clear and spine-chilling: “Hohol.” I want to run, to flee, out into the street, around the corner, down the famous Potemkin stairs. Into the Black Sea.

The shop attendant ducks behind the counter and reappears with a package of batteries. I suspect she wants to know if I’d like some batteries for the vagina, which presumably offers vibrating action.

I nod.

Together with the box, the batteries slide into a transparent plastic shopping bag. Discrete packaging would seem to be an alien notion here. Outside the shop, I have to fight the urge to hide the bag under my coat. Shame is everywhere. But as I walk past the Literature Museum, I feel something else, too: pride, and a thirst for vengeance. Not here, not in Odessa, not now – but one day, in The Hague, in the Museum of Dutch Literature, I’ll have my revenge. I’ll be renowned, world-famous, and my Full Size Rear Entry and Real Feal Super Skin will be on public display. As a relic of the writer who was once lonely and unhappy. And everyone can get right up close, anybody who wants can touch my vagina. No one will be beaten with a cane. Not even the visitor who drops his pants and penetrates the synthetic material. Because this is *my wish*: comfort for all who seek it.





# Michelangelo Pistoletto

1933 Italië | Italy

woont en werkt in Biella en Turijn, Italië | lives and works in Biella and Torino, Italy

Op flinterdun zijdepapier produceert Michelangelo Pistoletto levensgrote foto's van menselijke figuren. Hij werkt het beeld af met een hoogglans vernis. De uitvergroete silhouetten plaatst hij daarna op een rechthoekige spiegelplaat van roestvrij staal. Spiegelschilderijen (in het Italiaans *Quadri Specchianti*) vormen in de jaren zestig het startpunt van Michelangelo Pistoletto's kunstenaarschap. Op *Donna Segno Arte* en *Uomo Segno Arte* zien we twee naakte mensen van achteren. In hun houding doen ze denken aan Leonardo da Vinci's (1452-1519) wereldberoemde Mens van Vitruvius (ca. 1490). Je kijkt naar hun ruggen en over hun schouders mee naar datgene waar hun blik op is gericht. Fundamenteel in het werk is de rol van de toeschouwer, die door de spiegel direct bij het werk wordt betrokken. Voor een moment wordt de kijker het onderwerp van het kunstwerk dat hij bekijkt. Overigens niet alleen de toeschouwer wordt weerspiegeld in de werken, maar de gehele omliggende ruimte. Andere objecten en kunstwerken in de zaal worden ook onderdeel gemaakt van het verhaal dat het kunstwerk verbeeldt.

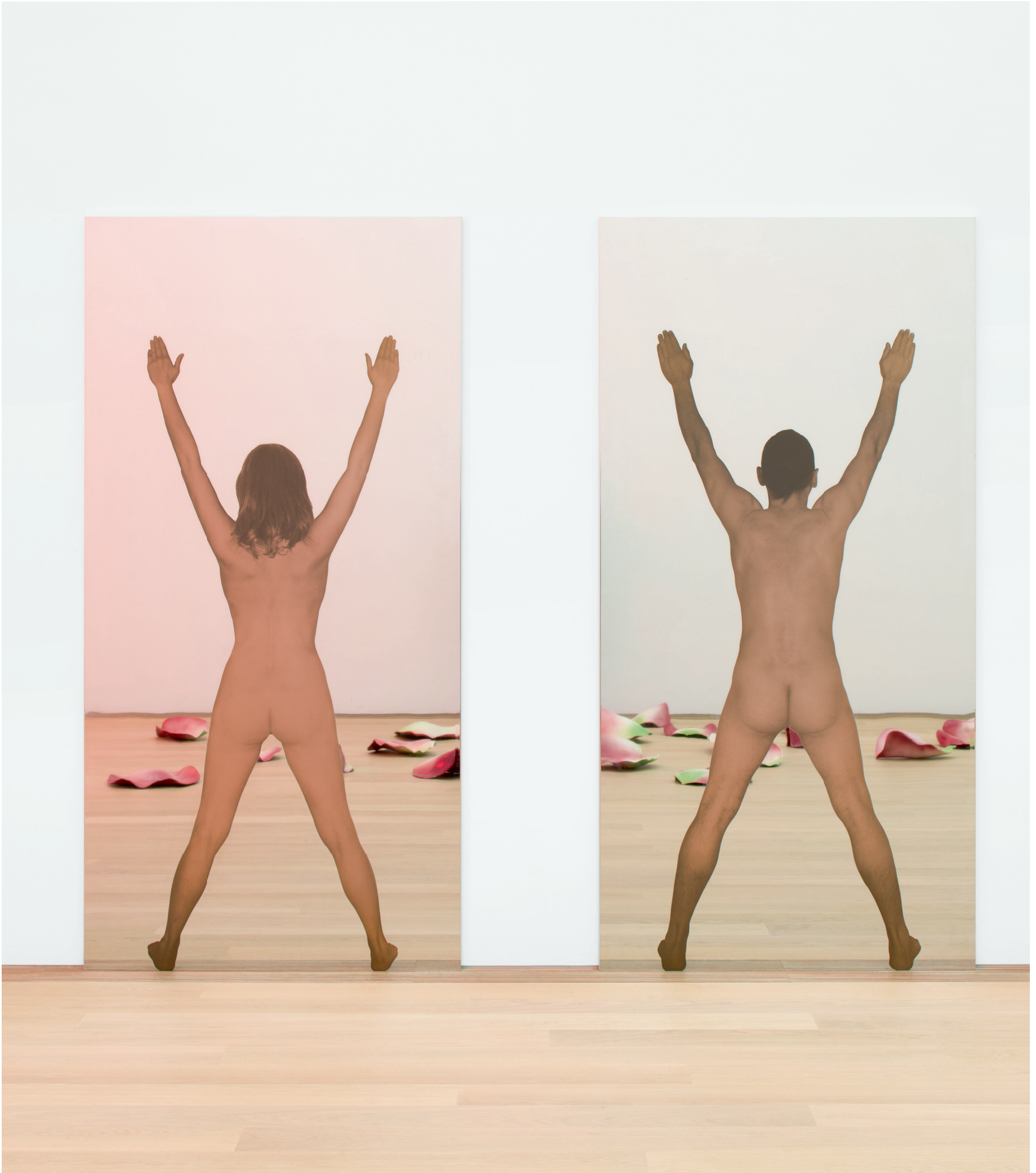
Michelangelo Pistoletto reproduces life-size photos of human figures onto whisper-thin silk paper. He finishes the image with a coat of glossy varnish. Then, the artist places these enlarged silhouettes atop a rectangular mirror made from stainless steel. In the 1960s, mirror paintings (*Quadri Specchianti* in Italian) provided the starting point for Michelangelo Pistoletto's artistic career. In *Donna Segno Arte* and *Uomo Segno Arte*, we see two nude figures from behind. Their pose is reminiscent of Leonardo da Vinci's (1452-1519) world-renowned drawing of the Vitruvian Man (circa 1490). You, the viewer, are looking at their backs and over their shoulders towards whatever is holding their gaze. The role of the spectator – who, thanks to the mirror, is drawn directly into the work – is fundamental to this piece. For a moment, the viewer becomes the subject of the artwork he or she is viewing. In fact, the observer is not the only thing to be reflected in these mirror paintings: the space surrounding them takes part as well. Other objects and artworks in the same gallery are made part of the story illustrated by Pistoletto's work.

## **Donna Segno Arte - Uomo Segno Arte**

1962-2008

244 x 122 cm per spiegel | per mirror

prints op spiegels | prints on mirrors



# Tracey Emin

1963 Verenigd Koninkrijk | [United Kingdom](#)

woont en werkt in Londen, Verenigd Koninkrijk | [lives and works in London, United Kingdom](#)

Dit werk trekt als een reclamebord de aandacht. *I Promise to Love You* is een neon sculptuur van een hart, gevuld met die liefdesbetuiging. Deze intieme, handgeschreven tekst contrasteert met de luidruchtigheid van het rode licht. Zoals vaker etaleert Tracey Emin haar eigen leven zonder gêne in haar kunst. Het medium speelt daarbij een ondergeschikte rol: Emin maakt onder meer tekeningen, borduurwerken, sculpturen, installaties en lichtkunst. Haar werk beweegt zich steevast tussen passie en liefde, depressie en destructie, maar is altijd privé en vertrouwelijk. Ook deze tekst is, hoe universeel ook, heel persoonlijk voor haar. De zin '*I promise to love you*' drukt toewijding en overtuiging uit. Wat echter opvalt is het woord 'promise'. Waarom niet gewoon 'I love you'? Legt de belofte om van iemand te houden de nadruk juist op het onvoorwaardelijke van de liefde, of maakt het de zin kwetsbaarder, omdat het vooral duidelijk maakt dat ze het zal proberen (en het misschien wel helemaal niet kan beloven)?

This work grabs the attention like a flashing billboard. *I Promise to Love You* is a neon sculpture in the shape of a heart, with the declaration of love filling the interior of the form. This intimate, handwritten text contrasts with the garishness of the red light it emits. Here, as is her habit, Tracey Emin is unapologetically putting her own life on display in her art. The medium takes a subordinate role in this expression: Emin uses drawing, embroidery, sculpture, installations, light art and more in creating her work. Her work is constantly shifting between the poles of loves and passion, depression and destruction – yet it always involves the (otherwise) private and confidential. This text is extremely personal to her as well, however universal it may be. The sentence '*I promise to love you*' expresses both devotion and conviction. The most remarkable part is the word 'promise'. Why not simply 'I love you'? Does promising to love someone place emphasis on the unconditional nature of love, or does it undermine the statement instead? After all, the pledge expresses an effort – on the speaker's part – to love the subject (and indeed, this may be one promise a person is unable to make).

**I Promise to Love You 2007**

150 x 145 x 6 cm

neon







# Janis Rafa

1984 Griekenland | Greece

woont en werkt in Athene, Griekenland | lives and works in Athens, Greece



## Requiem to a Shipwreck 2014

video, 22'24"

Langs de Griekse kust loopt een spoorlijn. In het water ligt een gekapseisd schip als een dood dier. Over de rails loopt en speelt een fanfareorkest. Het scheepswrak is hier niet het overblijfsel van een fataal incident, maar vooral een vergeten ruïne in het landschap. Daarvoor wordt een requiem, een treurmars gespeeld. Dit wordt echter niet gedaan door een bescheiden ensemble, maar door een groot fanfareorkest. Het surrealistische beeld is de basis van het videowerk *Requiem to a Shipwreck* van Janis Rafa. Vervreemding is alom aanwezig: fanfares kennen we van opgewekte stukken op plekken waar het krioelt van de mensen, maar Rafa laat ze in vol ornaat door een uitgestorven landschap lopen. De bombastische muziek, een treurmars van de Italiaanse componist Giuseppe Verdi (1813–1901), vormt een groot contrast met de desolate omgeving en het geritsel en getjilp dat nooit stopt. Waar op de voorgrond een moment ter nagedachtenis is, gaat in de achtergrond het alledaagse werkende leven gewoon door. Zoals in veel van Rafa's werk wordt catastrofe en dood gerepresenteerd als het resultaat van een groter onheil met een culturele, historische of geopolitieke oorzaak. Hoe precies, dat laat Rafa aan de toeschouwer.

A railway runs along the very edge of the Greek coast. A capsized ship lies like a dead animal in the water just off shore, while a brass band marches along the train tracks, playing as they go. The shipwreck is presented here not as the aftermath of a fatal incident, but more as a forgotten relic dotting the landscape. A Requiem, or Mass of the dead, is being played in its honour. There is no modest ensemble here, however, but a large brass marching band instead. The surreal image is the basis for the video artwork *Requiem to a Shipwreck* by Janis Rafa. A sense of alienation permeates the work: while we usually think of brass bands as playing cheerful music in crowded public spaces, Rafa has them marching through an uninhabited landscape in full regalia. The bombastic music, a funeral march by the Italian composer Giuseppe Verdi (1813–1901), stands in stark contrast to the desolate setting and ceaseless rustling and chirping. While a moment of remembrance takes place in the foreground, in the background, the day-to-day work of life goes on as usual. As in much of Rafa's artwork, catastrophe and death are presented as the result of a larger calamity rooted in a cultural, historical or geopolitical cause. How, exactly, is something Rafa leaves up to the viewer.

# Quynh Dong

1982 Vietnam

woont en werkt in Zürich, Zwitserland | lives and works in Zurich, Switzerland

De vloer ligt bezaaid met vierentwintig enorme rozenblaadjes, alsof ze zojuist van een gigantische roos zijn gevallen. *Tears of a Swan* doet onherroepelijk denken aan de breekbaarheid van de liefde en aan de afhankelijkheid van de ander (hij/zij houdt van mij, hij/zij houdt niet van mij). Het werk is romantisch, maar tegelijkertijd heeft het iets nostalgisch en verdrietigs. De gevallen bloemblaadjes dragen in zich namelijk ook het verval van de ooit zo mooi bloeiende bloem. Het gaat over het menselijk verlangen naar liefde en de voortdurende vrees dat de gevonden liefde eindig kan zijn. Quynh vertaalt de teerheid van de rozenblaadjes naar breekbare klei — de blaadjes lijken vederlicht, ondanks dat ze gemaakt zijn van keramiek. De handgemaakte keramieken sculpturen vormen een groot contrast met de rest van het oeuvre van Quynh, dat vooral uit videowerken en performances bestaat. De titel van het werk is een knipoog naar het nummer *Rain and Tears* van Aphrodite's Child, een kitscherig jarenzestigliedje dat gaat over het verhullen van liefdesverdriet in de regen.

Twenty-four enormous rose petals lie scattered across the floor, as if they have just fallen from a gigantic rose. *Tears of a Swan* invariably summons connotations involving the fragility of love and one's dependence on another person: they love me, they love me not. Although the work is romantic, at the same time, it has a certain nostalgic melancholy about it. Perhaps this is because the fallen petals also reflect the decay of the once so lovely and flourishing blossom. This piece concerns the human desire for love and our constant fear that love, once found, might not be eternal. Quynh translates the delicacy of the rose petals into fragile ceramic material; despite being made from clay, the petals appear light as a feather. These handmade ceramic sculptures pose a strong contrast to the rest of Quynh's oeuvre, which consists primarily of video recordings and performances. The title of the work is also a winking reference to the song *Rain and Tears* by Aphrodite's Child, a kitschy '60s song about using the falling rain to hide one's heartbreak.

## **Tears Of A Swan 2013**

afmetingen variabel | dimensions variable

klei en glazuur | clay and glaze



## Index kunstenaars | Artists

Ai Weiwei	89
Francis Alÿs	84
John Armleder	26
Silvia B.	95
Hans Bellmer	52
Alighiero e Boetti	34
Louise Bourgeois	22, 80
Jake & Dinos Chapman	30
Joseph Cornell	78
Tony Cragg	82
Tacita Dean	74
John DeAndrea	64
Rineke Dijkstra	54
Tracey Emin	80, 104
Hans-Peter Feldmann	88
Anya Gallaccio	90
Daan van Golden	58
Antony Gormley	50
Jeppe Hein	66
Rebecca Horn	36
Pieter Hugo	48
Thomas l'Anson	38
JocJonJosch	56
Jannis Kounellis	18
Guillermo Kuitca	76
Mark Manders	14
Annette Messager	42
Henrique Oliveira	46
Henk Peeters	69
Michelangelo Pistoletto	102
Quynh Dong	108
Janis Rafa	106
Oscar Santillan	20
Shiu Jin	16
Jan Sluijters	28
Daniel Spoerri	68
Thomas Struth	12
Esther Tielemans	94
Jérôme Touron	92
Joana Vasconcelos	32
Johan de Wit	37
Robert Zandvliet	8

## Dank | Thanks

Deze publicatie is mede mogelijk gemaakt door de bijzondere begunstigers van museum Voorlinden  
*This publication has been made possible by the patrons of museum Voorlinden*

Anne de Goeij en Alain Salzer Levi  
Peter en Liesbeth Leeftang-Crezee  
Jaap en Tineke Meijers-Benninga  
Peter Horst en Nancy de Kroes  
Rob Defares en Josien Loerakker  
Jolien Wiesenhaan en Frank Roos  
David en Korien Hart-Oudesluijs  
Marc en Janneke Dreesmann-Beerkens  
Stephan Nanninga  
Erven van Maarten Nieuwenhuys  
Jeroen en Mariëtte van der Veer  
René Scholten en Margriet Krijgsman  
Arco van Nieuwland en Karin van Leeuwen  
Johan van der Blom en Silvia Verschoor  
Robert en Renée Drake  
TGM  
Daan de Villeneuve en Paul Deneer  
Robert en Vanessa van Rossum-Wessing  
Ralph Hidra en Ellen van Steekelenburg  
Jeroen Drost en Karin de Regt  
Dorien ter Haar en Marc Udink  
NIBC  
Hans en Marianne ten Cate-van Rietschoten  
AKZO  
Willem en Solange van Roijen  
Bart Jan Koopman en Jacqueline Detiger  
Jorrit Biesheuvel en Annelies Damen  
Johan Poort en Manon Visser  
Jan en Henny van Duyn-Stoop  
Piet van der Slikke en Sandra Swelheim  
John en Sonja Manheim  
Steens Beheer  
Rinkelberg Capital Ltd.  
Cordeel Nederland BV

Sommige begunstigers wensen anoniem te blijven  
*Some patrons wish to remain anonymous*

## Colofon | Colophon

### Idee en samenstelling

#### Idea and formation

Suzanne Swarts  
Barbara Bos

### Tekstuele en redactionele bijdragen van

#### Textual and editorial contributions by

Barbara Bos  
Remco Campert  
Ko van 't Hek  
Anna Kerkhoff  
Nina Knaack  
Ernest van der Kwast  
Irene Müller  
Anne Nieuwhof  
Eva de Roovere  
Suzanne Swarts  
Dimitri Verhulst  
Wende

### Vertaling | Translation

Liz Gorin

### Design

Andreia Costa, museum Voorlinden

### Fotografie | Photography

Antoine van Kaam  
Henk Geraedts (p. 9)

### Lithografie en drukwerk

#### Lithography and printing

Drukkerij Aeroprint, Ouderkerk aan de Amstel

ISBN 978-94-92549-07-5

Catalogus gepubliceerd ter gelegenheid van de  
collectietentoonstelling getiteld *Stage of Being*

Catalogue published to accompany the collection  
exhibition *Stage of Being*

December 2017 © stichting Voorlinden, Wassenaar

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd of openbaar gemaakt, door druk, fotokopie, microfilm, of op welke wijze dan ook, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever. We hebben gepoogd de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen voor zover dat mogelijk was. Eenieder die meent rechten te kunnen laten gelden, wordt verzocht zich tot de uitgever te wenden.

All rights reserved. No part of this publication may be duplicated or disseminated through printing, photocopy, micro film or any other medium without expressly obtaining permission from the publisher in advance. Every attempt has been made to respect the applicable copyright legislation whenever possible. Individuals wishing to assert rights with regard to any part of the content are encouraged to contact the publisher.